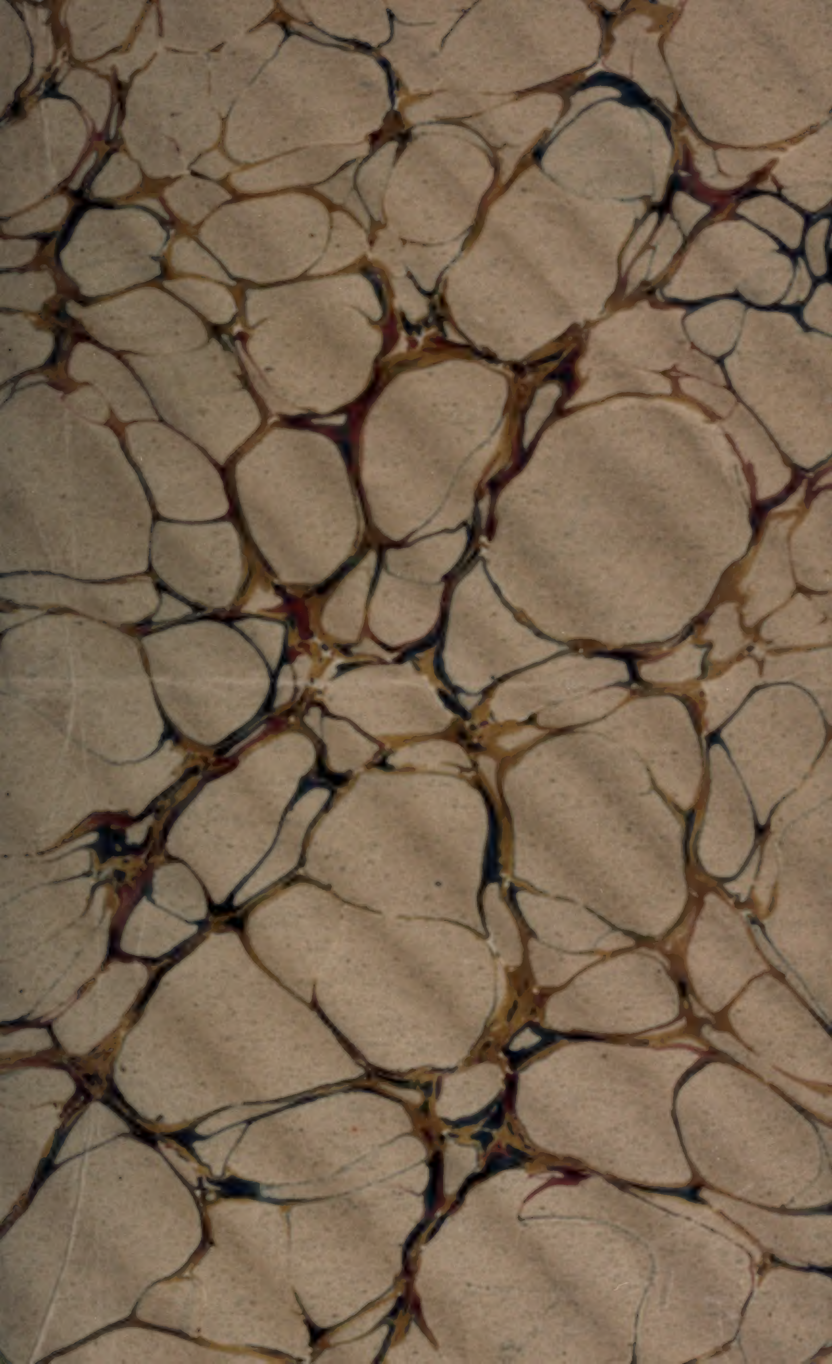



EM. TERQUEM
BOOKSELLER
PARIS.19 RUE SCRIBE
NEW-YORK 16 BEAVER ST



Le
Théâtre

Cinquième série (1910)

par

Adolphe Brisson



LIBRAIRIE DES ANNALES
Politiques et Littéraires
9, RUE BONAPARTE, 9
PARIS

Le Théâtre

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Portraits intimes	5 vol.	3 50
La Comédie littéraire	1 —	3 50
Pointes sèches	1 —	3 50
Un coin du Parnasse	1 —	3 50
Paris intime	1 —	3 50
Nos Humoristes	1 —	7 50
Scènes et types de l'Exposition de 1900 .	1 —	3 50
Florise Bonheur (relié)	1 —	1 50
Nos Prophètes	1 —	3 50
L'Envers de la gloire	1 —	3 50
Journal de jeunesse de F. Sarcey	1 —	3 50
Le Théâtre et les mœurs	1 —	3 50
Le Théâtre (2e série)	1 —	3 50
Le Théâtre (3e série)	1 —	3 50
Le Théâtre (4e série)	1 —	3 50

ADOLPHE BRISSON

Le Théâtre

Cinquième série (1910)



LIBRAIRIE DES ANNALES

Politiques et Littéraires

9, RUE BONAPARTE, 9

PARIS

LE THÉATRE

HENRY BATAILLE

I

GYMNASE : *La Vierge folle*, quatre actes.

Cette œuvre de M. Henry Bataille est très séduisante. Elle a conquis le public de la répétition générale, si impressionnable, si vibrant, si prompt à saisir les nuances de la pensée, à apprécier les beautés du langage. Dès la première minute, les spectateurs ont été pris ; l'émotion qu'ils ressentaient fut si vive, qu'elle résista aux déceptions d'un dernier acte faible et obscur. Un véritable enthousiasme les transportait ; ils ne se lassaient pas d'applaudir ; répandus dans les couloirs, ils s'extasiaient, ils criaient au chef-d'œuvre. Des raisons particulières expliquent cet accueil, des qualités d'ordre supérieur le justifient. M. Henry Bataille est poète ; il ne se borne point à conter une anecdote plus ou moins intéressante, il l'élargit, l'imprègne de philosophie, l'anime de sa frémissante sensibilité ; il imprime aux personnages du drame une allure vraie ; il les met

tout près de nous, et en même temps il les « prolonge » ; de telle sorte qu'ils paraissent vivre à la fois d'une vie individuelle et d'une vie générale, de la vie des faits et de la vie de l'idée... Par là, ils nous touchent doublement. Nous les regardons agir avec une ardente curiosité, et les actions qu'ils accomplissent nous portent à réfléchir ; ils sont, si j'ose dire, concrets et abstraits ; nous croyons apercevoir derrière eux la souffrance de toute une humanité ; et c'est une sensation très émouvante... A ces dons, innés chez l'auteur, s'ajoutent des qualités qu'il a lentement acquises dans l'exercice de sa profession : un remarquable tour de main, la science de préparer et de graduer les effets, l'adresse de ménager les coups de théâtre. Il est devenu aussi « roublard » que Sardou.

Voilà quelques-uns des éléments complexes de son succès, les principales causes de l'extrême faveur qu'on lui témoigne. Il en est une autre. Si ses ouvrages plaisent (j'insiste sur ce point très important), c'est aussi parçe qu'ils sont le reflet des théories à la mode, qu'ils exaltent le « droit au bonheur », opposent une morale nouvelle à la vieille morale traditionnelle, s'insurgent contre le respect de certains devoirs et les proclament caducs et déchus... Tout cela se trouve condensé dans *La Vierge folle* avec tant d'art, avec une éloquence si persuasive que d'abord l'esprit en est obsédé, troublé. Puis il se ressaisit. Les vérités qu'il considérait comme évidentes, il les conteste, ou même il les repousse. J'ai passé par ces sensations diverses, subi les sortilèges de M. Henry Bataille ; mais les chandelles éteintes, échappant au pouvoir de sa baguette magique, je me demande, en pleine possession de mon sang froid, si je n'ai pas été dupe d'un talent prestigieux, et si ce drame, frénétiquement acclamé, n'est point, dans quelque mesure, artificiel et paradoxal.

Suivons d'un œil attentif les méandres de l'intrigue et l'évolution des caractères... Le duc de Charance appar-

tient à la caste aristocratique qui n'a plus comme patrimoine que les débris d'une ancienne fortune, le culte de l'honneur et l'orgueil du nom. Il a mandé son directeur, l'abbé Roux, et lui confie le désastre dont il vient d'être accablé. Sa fille Diane, une adorable enfant de dix-huit ans, est souillée ; elle a cédé aux sollicitations du célèbre avocat Marcel Armaury. Les lettres du séducteur, qu'il a surprises, l'ont éclairé. Comment ce quadragénaire marié, universellement estimé, membre du conseil de l'ordre, familier d'une maison où il était accueilli sans défiance, a-t-il pu y introduire la honte et le désespoir ? Comment Diane n'a-t-elle pas résisté à ses tentatives ? Et maintenant, par quel moyen la sauver, atténuer les conséquences de sa faute ? Il faut que cette faute, due, selon l'abbé, au manque de vigilance de la duchesse, à la frivolité d'une éducation trop libertine, soit ignorée, ensevelie dans un silence éternel, expiée par la soumission à une règle dure et stricte. La coupable sera punie par où elle a péché, frappée dans sa coquetterie, sevrée de bijoux et de toilette ; ses cheveux tomberont, comme ceux d'une nonne, sous le fer des ciseaux ; un couvent la retiendra captive jusqu'à ses vingt ans révolus. Le duc, avec énergie, la duchesse, avec moins de fermeté, promettent de lui infliger ce châtiment nécessaire. Auparavant, ils l'interrogent ; elle s'enferme dans un mutisme obstiné que fléchissent leurs questions impérieuses. Où, quand, dans quelles circonstances, sous quelles pressions a-t-elle failli ?... L'histoire est banale. Armaury, se promenant avec elle au bord de la mer, à Dinard, abusant des familiarités d'une existence commune et non surveillée, grisé par la grâce de la jeune fille, lui a dit qu'il l'aimait, l'en a persuadée, a fait d'elle sa maîtresse. Ils se sont revus en se cachant... Telle est l'odyssée de Diane... La joyeuse irruption de son frère Gaston, le saint-cyrien, dont on redoute l'humeur violente et à qui on laisse tout ignorer, puis l'arrivée de Mme Armaury interrompent sa confession

douloureuse... Le duc, craignant de ne pouvoir maîtriser sa colère, a préféré s'expliquer avec la femme qu'avec le mari. Il l'a priée de venir ; elle accourt, en amie, ne soupçonnant pas la catastrophe qui va l'atteindre. Le duc l'en instruit avec une impitoyable brutalité. Elle chancelle sous le coup.

— Quelle infamie ! Je refuse d'y croire. Donnez-m'en au moins une preuve.

— Lisez !...

Il lui montre les lettres révélatrices. Elle ne doute plus, hélas ! Elle aperçoit sur le seuil la fugitive silhouette de Diane et pâlit, et murmure :

— Voilà donc celle qui me l'a volé !

Elle essuie avec une dignité stoïque les invectives de M. de Charance, oubliant son malheur propre devant un plus grand malheur...

— Dites à ce misérable, s'écrie-t-il, qu'il ne tente pas de revoir ma fille, que je le lui défends !...

Comme il redouble d'outrages, elle se lève.

— Permettez que je sorte ; quelque crime qu'il ait commis, je porte son nom.

La « vierge folle » réapparaît... L'interrogatoire est achevé. Maintenant, il faut passer à l'exécution de l'arrêt rendu contre elle. La duchesse le lui signifie. Diane restitue ses bagues et son collier, tend aux ciseaux sa chevelure dénouée, et soudain une suprême révolte la dresse debout, irritée. Eh bien, non ! elle ne se laissera pas torturer, emprisonner !... Le duc, survenant alors, lui broie les poignets, la précipite à terre ; l'injure jaillit de sa bouche convulsée : « Petite saleté, coquine ! » Il se maîtrise à grand'peine :

— Réfléchis, dis-nous ce que tu veux faire et si tu refuses d'aller au couvent.

Elle se relève, et lentement, d'une voix blanche :

— J'irai !...

Cet acte clair, rapide, poignant est une merveille

d'exposition. Il ne contient pas d'inutilités ; une impression d'intense réalité en émane. Chaque personnage y est à son plan, marqué de traits sobres et justes. Très « nature », l'abbé, conseiller tenace et prudent, imbu du principe d'autorité, convaincu de l'efficacité de la discipline. Très finement indiqué, le contraste de la duchesse et du duc : la duchesse désolée, bouleversée, gémissante, — faible au fond ; — le duc plus profondément atteint, meurtri dans sa fierté nobiliaire autant que dans sa tendresse. (On s'étonne seulement de ce que ce gentilhomme, qui se vante d'opposer au « savoir-faire » le « savoir-vivre », se permette de maltraiter grossièrement une femme innocente, et ne vide pas directement sa querelle avec celui qui l'a offensé. Ceci n'est ni noble, ni galant, ni même correct.) Quant à Diane, nous ne discernons pas encore nettement les mobiles de sa conduite, si elle a obéi à un emballement passager ou à l'entraînement d'un amour sincère, si c'est une vicieuse ou une passionnée...

Le début du second acte nous initie à ses sentiments. Il semble bien qu'elle adore Marcel Armaury. Feignant la docilité, afin d'endormir la surveillance paternelle, elle l'a rejoint dans l'appartement qui lui sert de bureau et s'abandonne à lui totalement ; elle lui appartient corps et âme ; elle se blottit, Juliette enamourée, contre le cœur de ce Roméo de quarante ans. L'attitude de Roméo est un peu plus indécise. Sollicité par Diane de l'arracher à la réclusion qui la menace, il lui représente la gravité d'une telle décision. Ne serait-il pas plus sage d'attendre des jours meilleurs, de se soumettre ? Goûtera-t-elle auprès de lui le bonheur qu'il rêve de lui donner, à elle si jeune, lui déjà mûr ?

(Nous ne pouvons nous empêcher de penser que ces scrupules s'éveillent bien tard, et que peut-être ils correspondent non point à un tourment de conscience, mais à l'égoïste inquiétude du suborneur, qui, s'étant

engagé dans une périlleuse aventure, en redoute les conséquences et voudrait « se défiler »... Cette suspicion nous effleure, elle jette sur le personnage une sorte d'équivoque qui ne se dissipera plus.)

Diane le rassure. « Enfant ! » dit-elle en l'embrassant. Ce mot ingénu le ravit. Elle accepte le sacrifice qu'il lui fait de sa carrière, de son ambition. Tous d'eux, ils s'enfuiront à l'étranger et réédifieront leur vie. Des obstacles subits contrarient ce projet. Fanny, la femme légitime, surgit, furette dans le logis, découvre la chambre où Diane s'est réfugiée ; elle l'y enferme et garde la clef, se rendant ainsi maîtresse de sa rivale. Elle s'efforce vainement de reconquérir Marcel, de lui ouvrir les yeux, et nous devinons, à l'accent de ses prières, qu'elle l'aime, elle aussi, immensément, prête à le défendre contre tous les dangers avec une ardeur farouche. Gaston de Charance, le frère de Diane, averti par une lettre anonyme, se présente ; Fanny le reçoit d'une manière aisée et naturelle, l'angoisse dans l'âme, le sourire aux lèvres ; elle détourne ses soupçons, offre à Marcel une dernière chance d'éviter le scandale irréparable. Elle lui restitue la clef.

— Tiens, délivre-la ; laisse-la partir ou pars avec elle... Décide de nous. Tu es libre.

Minute tragique... L'anxiété de Fanny, son crucifiement, la fièvre intérieure qui la dévore, l'expression des yeux de Mme Bady sont des choses profondément émouvantes... Elle écoute... L'automobile en station dans la rue ronfle et démarre... Elle regarde... Les deux valises déposées derrière la porte ont disparu... Les amants se sont envolés. Tout est fini. La pauvre Fanny exhale son désespoir, hurle l'atroce vérité, livre l'infidèle à la fureur vengeresse du frère ulcéré... Ces épisodes, poignants par eux-mêmes, atteignent, grâce à une rare maîtrise d'exécution, au plus haut degré du pathétique. Il y a quelque artifice dans leur arrange-

ment, une ingéniosité trop facile dans les petites manœuvres auxquelles Fanny a recours pour éloigner Marcel et opérer sa perquisition. Mais on ne s'avise point, dans l'instant, de ces menues invraisemblances ; on a la gorge serrée entre les fortes tenailles du drame...

Marcel et Diane, fugitifs, fixés en Angleterre, n'y peuvent jouir d'une tranquille félicité. On les poursuit, on les traque. Marcel a décliné la réparation qu'exigeait de lui Gaston, et nous ne concevons pas les causes de ce refus, le duel étant, en pareille occurrence, une des meilleures solutions pour se tirer d'embarras. Il subit la visite de l'abbé Roux et décourage l'effort de sa prédication ferme et onctueuse. Ils échangent des paroles qui précisent la signification de l'ouvrage et l'intention de l'auteur :

— Votre devoir, dit l'abbé, est de restituer cette enfant à sa famille.

— Mon devoir, dit Marcel, est de veiller sur un cœur et un cerveau que j'ai animés, de rester auprès de la créature qui s'est donnée à moi tout entière.

D'inconciliables divergences les séparent. Dans ces mêmes désordres où l'un aperçoit la fin de la société, l'autre salue l'aube de l'amour libre. L'un maudit ce que l'autre glorifie. L'un, à la base de l'amour, met le péché ; l'autre confère à l'amour les droits sans limites. Ce sont deux points de vue, deux principes, entre lesquels l'accord est impossible. Désespérant de convaincre son adversaire, l'abbé tente de le toucher ; il lui représente les ruines qu'il a faites, la douleur qu'il inflige à sa femme légitime.

— Fanny souffrira de sa blessure, mais elle vivra, réplique l'implacable Marcel. Diane mourrait d'être abandonnée. Je serais un lâche si je me dérobais aux responsabilités de mon acte.

Une plus rude épreuve lui est réservée ; elle lui vient

de Fanny, désireuse d'obtenir une explication suprême. Cette scène a déchaîné chez les spectateurs un véritable délire d'admiration. Tout à l'heure, nous essayerons d'en dégager le sens ; théâtralement, littérairement, elle est développée avec une magnifique ampleur.

Fanny n'a pas l'attitude d'une furie ou d'une justicière ; son indicible tristesse ne se traduit ni par des récriminations ni par des larmes ; elle lui communique une sorte de sérénité résignée et de divine lucidité. Justement parce qu'elle sent l'étendue de son malheur, l'épouse délaissée le domine, le contemple de très haut, juge sans colère l'homme qui le lui inflige et s'analyse elle-même sans complaisance. Elle en parle comme d'un deuil irrémédiable et déjà lointain. Elle y voit clair. Une première vérité lui est évidente : c'est qu'elle aime cet homme au delà de tout, et qu'il ne l'aime point et ne l'a jamais aimée. Elle ne le lui reproche pas ; elle le lui dit simplement. Et malgré les protestations qu'il croit devoir lui opposer, elle insiste :

— Si tu m'aimais, tu m'aurais en ce moment couverte d'injures ou serrée dans tes bras. Non, tu ne m'aimes pas ; tu ne m'as désirée physiquement que huit jours à peine, au lendemain du mariage, et tandis que tu devenais mon unique raison d'exister, mon idole, pour toi je n'étais plus que l'associée, la compagne, et cela vaut mieux ainsi, car étant préparée au coup qui me frappe, j'ai la force de l'endurer.

Remarquez que son cas est à peu près celui de l'héroïne de la *Femme nue*. Mais Fanny, au lieu de s'emporter contre la trahison de l'être adoré, l'accepte, et au lieu de l'irriter par d'inutiles plaintes, le désarme par sa douceur. Elle ne cherche pas à le reconquérir, elle ne se raccroche qu'à un frêle et problématique espoir.

— Je ne te demande qu'une promesse, dit-elle. Si, plus tard, un changement intervenait dans ta vie, si tu te

retrouvais libre, jure que c'est à moi que tu reviendrais...

— Je le jure...

Il s'avance vers elle ; il voudrait étreindre la noble créature. Elle repousse avec tendresse cette caresse dont elle a soif.

— Je t'en prie, ne m'embrasse pas ! Au revoir. Je vais vivre de ce pauvre petit mot que tu m'auras laissé et rêver qu'un jour, peut-être, nous nous rejoindrons et achèverons de vieillir ensemble, avant de partir pour le grand voyage...

Comment n'être pas remué par cette abnégation inouïe ? Marcel en paraît si vivement ému, un remords si déchirant se peint sur son visage et perce dans ses paroles, que nous sommes à nouveau tourmentés par le doute qui nous avait précédemment troublés. De ces deux femmes, laquelle aime-t-il réellement ? S'il aimait Diane d'un amour exclusif et tyrannique (comme est l'amour véritable), eût-il éprouvé ce mouvement de pitié qui l'entraînait vers Fanny ? N'eût-il pas plutôt ressenti cette impatience qu'inspire à l'homme infidèle et passionnément épris le spectacle des douleurs qu'il a créées, dès l'instant où celle qui en souffre n'est plus dans son cœur ? L'amour va droit devant soi et jamais ne se retourne... Une incertitude continue de planer sur le caractère de Marcel. Il en résulte un léger malaise. Mais le spectateur ne s'embarrasse point de cette difficulté. Il ne l'aperçoit pas. Il est sous le charme. Les jolies phrases bercent son oreille, les sentiments qu'elles expriment retentissent en lui et l'ébranlent ; ils lui paraissent profonds, délicats, nuancés ; l'art de ce psychologue humain et subtil le confond, l'éblouit. Bataille a des trouvailles de sensibilité comme Rostand des trouvailles d'imagination. Il est poète... Et la poésie ennoblit, idéalise les objets, mue le strass en diamant, les bergères en princesses. Supposez cette même figure de Fanny modelée par un auteur réaliste, agitée des mêmes

sentiments, obéissant aux mêmes suggestions, exécutant avec le même héroïsme les mêmes gestes, mais dépouillée du « je ne sais quoi », de ce prestige qu'elle doit à la séduction de l'écrivain : peut-être eût-elle semblé ridicule et non pas sublime : peut-être eût-elle suscité mille objections, prodigieusement agacé les spectateurs et surtout les spectatrices, révoltées contre un tel excès de veulerie et de passivité conjugales, irritées contre la fiction d'une épouse si extraordinairement complaisante, si peu fière. Voilà ce qu'eût été Fanny sans le secours du poète.

Mais le poète a chanté. Aussitôt le miracle se produit. Une atmosphère de sympathie se forme autour de l'œuvre, métamorphose les personnages, nous les montre à travers le cristal d'un prisme. Nous ne les voyons plus qu'avec les yeux de l'auteur et sous les couleurs dont il les pare. Pas une seconde, nous ne doutons de la sublimité de Fanny. Et nous ne nous disons pas que Diane est, en somme, une détraquée, une enragée flirteuse précocement corrompue, un petit animal sensuel, férocement égoïste, qui n'hésite point à plonger sa famille dans le désespoir et plus tard, la faute commise, à briser la carrière de l'homme qu'elle prétend chérir, et en le détachant d'une brave femme, son amie, à commettre allégrement et sans regret un meurtre moral. Nous ne nous disons pas davantage que Marcel est un gredin, coupable du plus ignoble attentat, un corrupteur qui n'a même pas l'excuse de la première chaleur des sens, et qui, délibérément, salit le foyer où il fut cordialement accueilli et profite de la confiance qu'inspirent son âge et son caractère pour assouvir un appétit monstrueux et déflorer la fille du logis... M. Henry Bataille frôle du bout du doigt ces deux personnages. Et nous ne les reconnaissons plus. C'est le couple des amants éternels, c'est Roméo et Juliette, Laure et Pétrarque, Yseult et Tristan. C'est le symbole du pur et tout-puissant amour. D'une vilaine équipée, il

fait une idylle. La poésie jette son voile d'azur sur les laideurs de la vie. La voix du poète est le rayon de soleil ensorceleur, sans lequel les choses de ce monde

Ne seraient que ce qu'elles sont.

Le dénouement de la *Vierge folle* n'a plu qu'à demi. Il aurait soulevé quelque résistance si la séduction des actes précédents n'eût continué d'agir et aveuglé le public... Fanny s'est constituée gardienne de son mari félon ; elle le protège contre le revolver de Gaston de Charance, qui, las de provoquer inutilement ce pleutre, a résolu de l'abattre comme une bête mauvaise, et de lui arracher sa proie... Il rôde autour de l'hôtel, guettant une occasion propice. Fanny frappe à la porte de Marcel, afin de l'avertir du danger ; elle s'introduit dans la chambre des amoureux, et ce n'est pas seulement le dessein de les sauver qui l'y attire, mais un sentiment confus, fait de curiosité et de jalousie. Elle pourrait se contenter d'effleurer le seuil de ce lieu où vraiment sa présence est déplacée ; elle s'y installe, elle demande à Marcel de lui donner à boire un verre d'eau, elle respire le parfum de l'*autre*, elle épie le frou-frou de sa jupe et se repaît d'une offensante promiscuité qui devrait horriblement la gêner si elle était saine de cœur et d'esprit. Gaston l'a suivie. Il interpelle violemment Marcel et lui reproche sa lâcheté. Celui-ci se montre enfin, et comme il va essuyer le feu du jeune homme, ses « deux femmes » lui font un rempart de leurs corps. Diane intervient, conjure Gaston de se dessaisir de son arme.

— Soit, dit-il, mais en quelque endroit que ce soit, aujourd'hui ou demain, je retrouverai ton amant et ne le manquerai pas...

Fanny s'écrie :

— Aucun crime d'amour ne vaut la mort ; je ne veux pas que vous fassiez du mal à celui que j'ai aimé...

Diane admire et envie la grandeur de sa rivale.

— Ah ! murmure-t-elle, c'est avec celle-là que tu aurais dû vivre !

Et, s'adressant à Marcel :

— D'elle ou de moi, qui aimes-tu le mieux ?

— Toi ! répond-il.

La femme légitime, résignée à avaler le calice jusqu'à la lie, baisse la tête, Diane, ramassant le pistolet de son frère, le tourne contre elle-même et se tue. Le drame est achevé. Ce suicide s'explique difficilement. Il serait concevable si la maîtresse se croyait supplantée par l'épouse. Mais rien ne le lui laisse supposer. Elle vient de recevoir de Marcel une attestation solennelle, une nouvelle preuve d'amour. Dès lors, à quel mobile obéit-elle ? A l'humiliation de constater que Fanny la surpasse par la hauteur de son sacrifice ? Au dépit de lui être inférieure ? Au désir de l'égaler par une volontaire immolation ? Ce sont, avouons-le, des raisons bien singulières, peu propres à influencer une fille de dix-huit ans qui aime et se sait aimée. Nous voici loin des conditions de la vie normale ! Il y a dans cet étrange dernier acte de la *Vierge folle* quelque chose d'agité, de torturé, de maladif, qui rappelle à la fois la frénésie des vieux romantiques, le sensualisme inquiet de Porto-Riche, le symbolisme de d'Annunzio. Ces personnages sont un peu fous ou, pour le moins, neurasthéniques. La rage de martyre, dont Fanny est dévorée, aboutit chez elle à une sorte d'enivrement voluptueux ; elle jouit de sa souffrance comme la nonne mystique jouit du cilice qui meurtrit sa chair. Elle éprouve une joie un peu sadique à s'immiscer entre Marcel et Diane, à rechercher leur contact, à surveiller leurs ébats, et l'on a presque la sensation, à un moment, que s'ils s'y prêtaient, elle en serait volontiers la spectatrice. Tout cela est effroyablement faisandé, inquiétant, décadent. Et tout cela est savoureux et même délicieux, parce que sur ces fleurs vénéneuses, Henry Bataille étend le drap d'or de sa sensibilité et de son style. La foule qui lui fait fête

ne se rend pas exactement compte de ce qu'elle acclame. Elle en serait effrayée si elle le soupçonnait... Le fond de la *Vierge folle*, c'est l'abolition de toute discipline, de toute règle morale restrictive de l'instinct, la proclamation de l'égoïste « droit au bonheur »... Mais attendez... Il se produit un phénomène des plus significatifs... La pièce, nous venons de le voir, contient une figure — Fanny — qui incarne les vertus mêmes (l'esprit de dévouement, de renoncement, d'humilité) que les tendances de l'œuvre réprouvent. Or, c'est justement cette figure qui séduit les spectateurs... De telle manière que ceux-ci se trouvent désavouer les doctrines les plus chères à l'auteur, par le seul fait qu'ils applaudissent son principal personnage. Et ceci prouve qu'il existe — heureusement ! — dans la masse du public un insatiable besoin de générosité et d'idéalisme.

Une interprétation supérieure contribue au succès de l'ouvrage. Mme Bady n'a pas joué le rôle de Fanny ; elle l'a vécu avec une intensité d'émotion incomparable. Les scènes du deuxième et du troisième actes ont été pour elle un triomphe. On ne saurait pénétrer plus intimement, rendre plus minutieusement et à la fois plus largement la pensée de l'écrivain et les dessous de sa pensée, ce qu'il a exprimé formellement et ce qu'il veut qu'on devine. C'est le dernier mot de l'art. Joignez que la voix blessée et un peu sourde de Mme Bady lui est ici d'un très précieux secours et que ses défauts mêmes lui sont profitables. M. Dumény assumait la tâche ingrate de représenter Marcel Armaury, personnage vacillant, un peu vague, ballotté entre des velléités contradictoires et mal définies ; il en a tiré ce qu'il a pu. Mlle Monna Delza, sous les traits de Diane, a l'air effectivement d'une petite déesse au corps harmonieux ; une vive intelligence s'ajoute à sa beauté rare. M. Bour est un prêtre parfait de ton et d'allure ; l'on a apprécié la tenue, la vigueur, la netteté incisive de M. Monteaux (Gaston), la mâle énergie de M. Calmettes (le duc),

l'agréable et « papoteuse » légèreté de Mlle Darcourt (la duchesse).

En résumé, la *Vierge folle* reflète comme un miroir les qualités, les faiblesses, le tempérament littéraire de M. Henry Bataille : son intuition des sources profondes de la vie, sa pénétration psychologique, le tressaillement de ses nerfs délicats, ses émotions de sensitive, et aussi ce qu'il y a en lui de malsain, d'amoral, le tout enveloppé dans les ondes mélodieuses d'une chatoyante et alliciante poésie.

28 Février 1910.

II

Comédie-Française : *Le Songe d'un soir d'amour*, un acte.

D'abord, essayons de fixer l'impression générale qui se dégage de cette pièce. En écoutant, et surtout en regardant le *Songe d'un soir d'amour*, on ne peut s'empêcher de penser aux deux poèmes de la *Nuit de mai* et de la *Nuit d'octobre*, tels qu'ils sont mis en scène et interprétés sur ces mêmes planches de la Comédie... Un homme au front pâle, au cœur torturé. Une forme spectrale rôdant autour de lui. Ne serait-ce pas le couple du Poète et de la Muse ? Le rapprochement s'impose invinciblement. Pourtant, ce n'est qu'une ressemblance superficielle, créée par l'illusion des yeux. Il existe assurément des analogies, mais encore plus de divergences entre Musset et M. Henry Bataille. L'un et l'autre sont sincères, doués d'une frémissante sensibilité. Ils n'usent pas des mêmes moyens d'expression. Celui-là, cherchant un allégement dans l'effusion lyrique, jette un cri de détresse et d'amour. Celui-ci ne déchire point sa plaie et n'en fait pas jaillir le sang à flots pressés ; il l'examine, la scrute avec une inexorable lucidité ; il palpe d'un doigt attentif les chairs meurtries. Celui-là clame sa peine, et celui-ci la détaille. Ils arrivent, en somme, par des voies opposées, au pathétique ; l'ana-

lyse de Bataille nous trouble presque autant que nous émeut la plainte véhémente de Musset. Musset a plus d'éloquence ; Bataille a plus d'art. Musset souffre avec ingénuité ; Bataille se contemple, s'admire souffrir et jouit avec une amère volupté de sa souffrance. Musset est un grand enfant de génie ; Bataille est un psychologue aigu. Musset laisse après soi l'impression d'une tristesse soulagée, balayée par le vent impétueux de l'enthousiasme et de la douleur ; Bataille, la sensation d'une inquiétude lancinante, incurable...

Rien ne serait plus intéressant que de comparer les tempéraments des deux écrivains, leurs procédés, leurs manières. Le sujet du *Songe d'un soir d'amour* pourrait servir de matière à cette étude ; il est extrêmement simple, et par cela « mussettiste ». Ce petit drame que décrit M. Bataille, il est probable que l'auteur de *Rolla* l'a vécu au lendemain de sa séparation d'avec George Sand ; d'une façon moins précise, moins directe, il l'a conté, et si l'on cherchait bien, on le retrouverait épars dans son œuvre. D'ailleurs, cette crise, qui ne l'a subie ? Qui se pourrait flatter de ne la point subir ? Le « cas » imaginé par M. Bataille est un des phénomènes les plus fréquents de la vie passionnelle... Je le résume.

Un homme aime éperdument sa maîtresse ; celle-ci l'ayant trahi, il la quitte, mais il continue, malgré ses efforts pour se détacher d'elle, de l'aimer. Il suppose que le plus sûr moyen de se guérir est de lui donner, sans tarder, une remplaçante. Justement, une femme aimable, qui lui plaît, à qui il plaît, s'offre à jouer ce rôle. Rendez-vous est pris. La consolatrice l'attend ; c'est une fille galante qui profite pour le recevoir d'une courte absence de son protecteur. Elle ne peut lui accorder, dans cette première rencontre, que de brefs moments de plaisir. Et c'est bien dans l'intention de goûter ce plaisir et d'y chercher l'oubli qu'il accourt la rejoindre. Mais à peine est-il auprès d'elle que le souvenir de

l'Autre surgit, glace ses épanchements, le rend distrait, lointain, froid comme marbre. Il voudrait dire des mots tendres à cette charmante femme qui lui est si pitoyable, et les mots ne sortent pas ; il s'énerve, elle s'agace ; un fossé infranchissable se creuse entre deux êtres qui allaient s'étreindre ; des paroles de regret et de reproche sont échangées ; elle s'attache vainement à panser cette blessure qu'elle devine saignante ; il baise la main douce vers lui tendue ; il pleure ; finalement, la vérité jaillit de ses lèvres : il espérait pouvoir aimer la compatissante amie ; eh bien, non, il ne l'aime pas, il l'aimera peut-être plus tard ; ce soir, c'est encore l'Autre qu'il aime. L'Absente n'est pas dépossédée ; l'Amant lui appartient, sinon matériellement, au moins par le cerveau et le cœur. Elle l'appelle. Il la suit, redevenu son esclave.

Qu'y a-t-il de plus ordinaire que cette situation ? Elle fut cent fois portée au théâtre ; elle se plie à tous les répertoires, à tous les genres. Le développez-vous sur le mode libertin, enjoué ? Vous avez un dialogue dans le goût de Crébillon ou de Collé. Sur le mode inoffensif et familial ? Vous avez un proverbe de Verconsin. Sur le mode mélancolique ? Vous avez une saynète de François Coppée. Sur le mode frénétique ? Vous avez un dialogue de *Clara Gazul* assaisonné de coups de navaja et de grains de piment rouge. Quelque accent qu'on lui imprime, la pièce se ramène à une heure de conversation entre Elle et Lui, *elle* qui s'offre, *lui* qui se refuse, aux propos échangés entre ces faux amants impuissants à s'unir.

Mais ce qu'il y a de plus émouvant dans leur entretien, ce sont les phrases non prononcées, les pensées secrètes de l'amant, qu'il n'exprime pas tout haut, qu'il hésite à s'avouer à lui-même, les scrupules qui le paralysent, la vision qui le hante. M. Bataille a eu l'ingénieuse idée de matérialiser cette voix intérieure, de lui

donner un corps, de la faire intervenir dans le drame. Dès lors, ils seront trois : *Elle* (la nouvelle maîtresse) ; *Lui* (l'amant), et l'*Ombre* (l'absente) ; mais cette fiction ne sera compréhensible que s'il est bien convenu que l'Ombre n'est qu'une émanation de l'Amant, le souvenir réalisé qu'il a gardé de l'absente. Par ce moyen, l'auteur pourra tout révéler, tout traduire : nous écouterons non seulement ce que dit l'Amant, mais ce qu'il ne dit pas ; les plus fugitifs tressaillements de son *moi*, les mouvements imperceptibles qui rident, comme des vagues légères, le lac de sa sensibilité, nous deviendront perceptibles. C'est ce travail d'entomologiste que M. Bataille, penché sur son microscope, a accompli avec une surprenante virtuosité. Attachons-nous à ses pas, faisons avec lui ce voyage de découverte dans l'infiniment petit du cœur.

Lui arrive chez Elle, animé des dispositions que j'ai expliquées. Lui, c'est un homme de lettres (remarquons en passant qu'il s'appelle Henri), romancier à la mode, de complexion féminine et qui inspire aux femmes infiniment de curiosité. Elle le sait abattu, brisé par une rupture retentissante, et elle ressent quelque joie d'avoir été distinguée par cet écrivain fameux ; cela l'élève au rang d'héroïne ; sa vanité en est chatouillée ; elle fera le possible, et même l'impossible, pour qu'il ne regrette pas son choix : elle est pleine de bonne volonté... Il entre, morne, effondré ; il se ranime en respirant l'odeur des fleurs agonisant dans les vases. C'est un être ultranerveux, un esthète ; il vibre aux couleurs, aux parfums, à la caresse des étoffes soyeuses et souples. Il s'assied et s'absorbe dans une étrange rêverie ; ses déclarations d'amour sont dénuées de conviction. L'Amante secourable s'imagine le soulager (et elle contente du même coup son désir passionné de *savoir*) en évoquant l'image de l'*Autre*, de celle qui l'a si cruellement meurtri.

— A quoi bon ? répond-il. Elle n'existe plus, je l'ai

chassée. Je suis délivré de ce fantôme pour avoir déposé mon front dans vos mains nues.

Mais ce front est brûlant ; il frémit comme sous le poids d'une obsession poignante.

— A quoi donc songez-vous ? demande-t-elle. Peut-être nous faites-vous comparaître toutes deux, l'Autre et moi ; comparez-nous et jugez.

Une forme blanche et vaporeuse sort de la muraille, approche lentement. C'est l'Ombre — le Souvenir — qui désormais se dressera devant Lui et devant Elle, aperçue de Lui seul, soupçonnée d'Elle. Elle sera en tiers dans leurs confidences.

Je suis le souvenir qui passe à travers tout.
Je suis l'obsession qui retentit dans l'ombre,
Je suis le vieux parfum, je suis la vieille image,
Et tu ne pouvais pas me chasser de toi-même :
Il fallait bien que je sois là, puisque tu aimes...

Il se débat faiblement sous cette implacable emprise. C'est à peine s'il lutte. Au fond, tient-il à s'en délivrer ? Dans la fidélité qu'il voue à l'absente adorée et exécrée, il y a de la douceur, le mol engourdissement des blessures mal cicatrisées. Et l'ombre est là, toujours. Elle se mêle aux gestes de l'Amante, intercepte ses baisers, s'insinue dans les ondes de sa chevelure dénouée, se blottit avec elle sur les coussins... Il croit embrasser l'Amante, et c'est l'Ombre de l'Autre qu'il serre dans ses bras. Et la voix mystérieuse continue de chanter :

Je suis là dans le bruit de la femme qui passe
Au fond d'un soir perdu, dans le mot que tu lis,
Dans l'ennui d'espérer, dans ta mélancolie.
A quoi bon résister ? Tu vois, je t'accompagne...

L'Ombre ne se borne pas à affirmer sa présence par des avertissements chuchotés ; elle se fait familière ; elle raisonne ; elle suggère des comparaisons : « La lueur de cette lampe est trop vive ; moi, je l'eusse baissée. J'avais de ces soins délicats... » L'Amante verse

à l'Amant une tasse de thé. Le thé odorant et blond !... « Te rappelles-tu, reprend l'Ombre, le délice des longues soirées passées chez nous, dans la chambre frileuse, au coin du feu ? » Et l'Amant glacé ne répond plus aux sourires de l'Amante... Et l'Amante lassée, dans l'espoir de l'arracher à ses visions, lui joue sur le piano une valse lente. Et voici que l'Ombre surgit, plus que jamais tyrannique... La valse, ce sont les voyages, les nuits mélodieuses au bord de la mer, la terrasse des casinos, les noirs ombrages, la lointaine plainte des flots.

Retrouve-moi au fond de la musique, et pleure
Avec ton pauvre amour à mon cou suspendu.

L'Amant demeure inerte, et l'Amante agacée. L'heure s'écoule. Que de moments, que de plaisirs perdus !... Le retour inopiné du protecteur interrompt ce funèbre tête-à-tête. Le protecteur est jaloux ; il cherche une méchante querelle à sa maîtresse. Elle endure impatiemment ses observations. « Je me rends libre, dit-elle à l'Amant ! je suis à toi. Me veux-tu ? » Il consentirait peut-être, mais l'Ombre impérieuse le lui défend. « Prononce ces mots : *Je ne vous aime pas.* » L'ordre est donné ; il s'incline ; docile, il obéit et murmure la phrase injurieuse à l'oreille de l'Amante, qui, justement furieuse et humiliée, le congédie. Ainsi s'achève entre Lui et Elle ce lamentable duo d'amour.

Ce n'est, vous le voyez, exécutée par un poète intuitif et sensible, qu'une poignante et minutieuse analyse psychologique, dans laquelle, pour plus de commodité, la pensée matérialisée d'un des interlocuteurs remplace le classique artifice du monologue. Les personnages du vieux théâtre pensaient à haute voix et disaient *à part* des paroles qui ne devaient être entendues que d'eux qui les prononçaient et du public. M. Bataille met ces mots dans une autre bouche. Une convention nouvelle

se substitue à une ancienne convention. Et je ne le blâme nullement de recourir à ce moyen scénique, somme toute impressionnant et ingénieux. Je lui reprocherai seulement de l'avoir trop élargi, conséquemment faussé, d'être sorti des limites que la raison et la logique lui imposaient. Ceci n'est pas très facile à expliquer. Efforçons-nous d'être clair.

L'Ombre — si j'ai bien compris — c'est le souvenir, c'est-à-dire l'image de l'Absente, gravée dans la mémoire de l'Amant... En tant qu'image et souvenir, elle l'influence, et j'admets fort bien que l'Amant, continuant d'avoir présente en lui la femme qu'il aime, se détourne de la femme qu'il n'aime pas et qu'il ne puisse parler à celle-ci qu'à travers l'autre, et que, dominé par le despotisme de ce souvenir, finalement il s'éloigne, incapable d'en secouer le joug... Cela est compréhensible. Ce qui l'est moins, c'est qu'à de certains moments, la forme blanche du Souvenir, cessant d'être l'émanation de l'Amant, revête un caractère objectif, une existence propre, et agisse non plus comme une Ombre, mais à la façon d'un personnage réel et non plus fictif, doué d'initiative, d'énergie.

Exemples. Quand l'Ombre évoque les mirages du passé, la vision attendrie et le regret du bonheur défunt, et par cette évocation immobilise l'Amant et le laisse inerte, au seuil d'une liaison nouvelle : ceci est limpide, et je saisis nettement le dessein de l'auteur. Mais, à d'autres moments, l'Ombre accomplit des actions matérielles. Ce n'est plus le symbole du Souvenir, c'est une personne vivante, agissante ; elle avance les aiguilles de la pendule, elle souffle l'allumette qui va incendier un billet d'amour ; elle rompt l'intimité des amants en effeuillant sur eux une rose (c'est un des plus jolis moments de la pièce) ; elle visite la chambre où *Lui* et *Elle* vont s'appartenir, et cette chambre, — *que lui ne connaît pas*, — elle la décrit. Donc, elle est double : par-

fois reflet, parfois volonté. De cette dualité résulte, pour le commun du public, une confusion, une sorte de malaise. Le spectateur se sent désorbité. Il ne sait plus s'il est dans la psychologie ou dans la magie, dans la réalité ou dans le rêve, quels sont le caractère, la signification, l'essence de l'Ombre énigmatique, tantôt active et tantôt réflexe.

Voilà, me semble-t-il, le défaut principal de l'ouvrage : c'est, en plusieurs endroits, le manque de netteté. Mais je présume que M. Bataille a voulu une telle confusion et qu'elle ne s'est pas produite à son insu, et qu'il la considère comme un élément de charme et de beauté ; enfin, qu'il s'est proposé, comme Maurice Maeterlinck, d'exprimer l'inexprimable, de nous rendre vaguement intelligible l'âme des choses : bruits, forces éparses, effluves, tout ce qui peuple le silence, tout l'invisible, tout ce qu'on désigne sous ce nom qui ne dit rien et qui dit tout : le Mystère.

Ajoutons que l'œuvre est *une* par la forme et par le fond, et que le vers languide, amorphe, annelé, précieusement serti d'émaux rares, le vers serpentin, frôleur, neurasthénique, le vers-parfum, le vers-murmure de M. Henry Bataille s'adapte à son esthétique et moule étroitement sa pensée. Cette langue prodigieusement souple et subtile, il se l'est faite. Je désire qu'elle ne serve qu'à lui. Dieu nous préserve de ses imitateurs ! Elle n'est tolérable qu'entre les mains d'un grand artiste. Encore faut-il ne l'absorber qu'à petites doses ; elle deviendrait vite torturante. J'ai savouré la symphonie du *Songe d'un soir d'amour*. J'ai été remué par les choses profondes qui y sont dites. Mais au sortir de ces inquiétantes délices, rentré chez moi, ce m'a été un repos et un rafraîchissement de relire les vers robustes et directs, drus et salubres — les vers maladroits — de Molière, les vers ardents pleins de sang et de larmes — les vers sans art — de Musset...

L'Ombre, ce fut Mme Bartet, l'harmonie, la grâce naturelle, une science achevée unie à l'étroite compréhension, à la divination du texte. Pas une nuance de la palette orchestre de M. Bataille qui ne soit, sans apparent effort, intégralement rendue, fondue dans l'ensemble. Cette interprétation est une merveille...

2 Mai 1910.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

SEM BENELLI

Théatre Sarah-Bernhardt : *La Beffa*, cinq actes (transcription en vers français de M. Jean Richepin).

Le grand succès obtenu en Italie par la pièce de M. Sem Benelli était de nature à exciter la curiosité du public français. Il ne se détourne pas, comme jadis, des littératures du dehors ; il ne leur accorde plus cette sympathie distraite, condescendante, empreinte d'ironie, qui est une forme polie du dédain ; il est avide de les connaître, parfois il s'en engoue (rappelez-vous l'enthousiasme qu'il témoigna aux œuvres théâtrales d'Ibsen, aux livres de Gabriele d'Annunzio, aux romans russes) ; il s'est même accoutumé — et c'est le plus difficile — à s'imposer l'effort d'attention nécessaire pour pénétrer pleinement des façons de penser et de sentir différentes des siennes propres, pour déchiffrer de certaines obscurités qui proviennent du manque de compréhension... Il consent à s'abstraire un peu de ses habitudes d'esprit, de ses souvenirs, à ne point se laisser rebuter par la saveur exotique de ces mets nouveaux, à se dire qu'un drame scandinave, espagnol ou toscan n'est pas un drame de Victorien Sardou, ni une tragédie de Racine. Le trouble qui accueillit chez nous, au dix-huitième

siècle, l'importation de Shakespeare, renaît dans quelque mesure dès qu'un écrivain étranger nous est révélé. L'ouvrage puissamment original de M. Sem Benelli ne pouvait échapper à cette loi. Si M. Jean Richepin l'a francisé, en l'habillant de son vers imagé, clair et sonore, il s'est fait un scrupule d'en respecter la structure, de ne modifier ni la conduite de l'action, ni la physionomie des personnages, de n'atténuer nullement leur âpreté, leur rudesse. Le spectateur les a regardés agir, a écouté leur langage avec surprise, tantôt attaché, tantôt heurté, toujours vivement impressionné, jamais indifférent... Je voudrais essayer de discerner les sensations qu'il a retirées de cette représentation et d'indiquer nettement ce qu'il a retenu et ce qui a pu lui échapper des intentions de l'auteur.

La Beffa contient une figure centrale dont le développement constitue le pivot de la pièce. C'est un drame d'intrigue, mais c'est surtout un drame psychologique, conçu dans la formule d'*Hamlet* et de *Lorenzaccio*. C'est aussi un tableau d'histoire. La Florence du quinzième siècle y respire avec ses mœurs joyeuses et sanguinaires, son tumulte, le grouillement de sa vie passionnée, raffinée, effrénée. En ce temps, la jeunesse florentine est ardente, féroce dans ses plaisirs, prompte à jouer du poignard. Un de ses passe-temps favoris est de cultiver la « beffa », sorte de méchant tour, de « sale blague », dont la victime a le droit de se souvenir et de se venger. La « beffa » ressemble, si vous voulez, aux mystifications de Vivier et de Sapek, ou encore aux brimades de l'Ecole des beaux-arts ; mais organisées par des êtres primitifs, que n'amollit point une civilisation décadente, ces mauvaises plaisanteries s'imprégnent tout naturellement de cruauté. Giannetto Malespini en a subi une qui fut sauvage. Il aimait la belle courtisane Ginevra. Neri Chiaramantesi a résolu de la lui ravir (ce Neri est une brute, redoutée pour sa vigueur d'Hercule

et les meurtrières impulsions d'une humeur sauvage). Aidé de son frère Gabriel, il s'est emparé de Giannetto et, sous les yeux de Ginevra, il l'a trempé sept fois dans l'Arno, lardant de coups de dague les parties les moins nobles de sa personne. Giannetto a enduré ce supplice humiliant ; il a feint d'en rire. Il ne s'est pas précipité sur son bourreau, parce qu'il n'a pas osé l'attaquer de front, parce qu'il se sait plus faible que lui, parce qu'il est « lâche ». Il médite néanmoins des représailles. Leur lente et inflexible préparation, l'effet de la vindicte ainsi poursuivie, la minutieuse analyse du caractère de Giannetto et des détours de sa venimeuse astuce : telle est exactement la matière de l'ouvrage. L'auteur prétend nous terrifier par le spectacle d'une vengeance atroce et nous intéresser à l'infernale intelligence qui la combine, à la main souple et perfide qui l'exécute. Voyons dans quelle mesure il y réussit. Suivons pas à pas les mouvements intérieurs, les passions, les calculs et les gestes de son héros.

Au premier acte, il se définit... Sur l'ordre de Laurent le Magnifique, un seigneur florentin, l'un des Tornaquinci (les chevaliers de l'Eperon d'or), le convie à dîner avec ses persécuteurs, afin qu'entre eux la réconciliation soit scellée. Laurent souhaite ce raccommodement... Mais attendez... Il ne s'agit que d'un simulacre de rapatriage... Le prince, qui hait les frères Chiaramantesi, favorise discrètement les projets de Giannetto. Ce souper n'est que le prélude d'une « beffa » savamment organisée. Giannetto y arrive le sourire aux lèvres, affectant de ne plus songer à sa honteuse aventure, la traitant de peccadille. Devant l'étonnement un peu scandalisé et écœuré du digne Tornaquinci, il s'explique :

> ...Vous me jugez un bon vivant, doux compagnon,
> Et peut-être je suis féroce...

Malheureusement, il n'a pas de hardiesse ; au moment

du danger, le cœur lui manque ; il se rend compte et souffre de sa lâcheté :

Je suis lâche, oui, voilà !... Lâche ! et fou de douleur
Devant la vaillance, oui, tenez devant la leur,
A ces deux frères qui m'ont choisi pour victime,
Nous étions à l'école ensemble tout petits
Que je les admirais déjà, étant leur proie...
Ils me battaient, broyaient, à coups de pied, de poing,
De griffes, de crocs... Moi, je ne résistais point.
« Défends-toi donc ! criaient tous les autres. Courage !
Sois un homme ! Debout ! Hardi ! » Parfois la rage
Me prenait ; mais j'avais à peine un doigt levé
Qu'ils m'écrasaient les doigts tordus sur le pavé.
Ah ! vivre ainsi sa vie en vaincu. Quel martyre !
S'épouvanter de son épouvante ! Se dire
Qu'on est sans cœur, qu'on n'en aura jamais, jamais...

Ne possédant pas l'énergie virile, Giannetto — c'est le second trait de son caractère — y supplée par les ressources d'une subtile imagination. Il ressemble aux bossus qui, dit-on, ont de l'esprit ; il a recours à l'arme des faibles : la ruse.

Afin de donner le change sur ses véritables sentiments et de mieux ourdir son piège, il affiche une gaieté bruyante ; il rit (troisième trait significatif). Et ce rire lui est, en même temps qu'un moyen de dissimulation, une amère volupté, une façon de se prouver à lui-même qu'il abhorre et méprise les hommes.

Mon esprit seul me reste et me soutient encor,
Epée en acier fin tout damasquiné d'or,
Et je plaisante, et joue, et m'amuse, et persiste
A m'en escrimer seul contre tous, en artiste.

Enfin, — dernier trait, — il est méchant. L'amour, un amour sincère, l'aurait peut-être attendri, amélioré... Neri, en lui volant Ginevra, a anéanti le seul sentiment qui pût le sauver, il l'a livré, sans défense désormais, aux sollicitations de son détestable instinct, et ne lui a

laissé qu'une maîtresse dont Giannetto, dans un couplet lyrique, trace l'image :

Et je ris, car, par toi, rire atroce et moqueur,
J'ai tué toutes les pitiés, là, dans mon cœur.
Je l'ai tant adorée et possédée en songe !...
C'est la Vengeance ! Elle a de grands yeux verts
[ardents.
Elle est gaie. Elle rit de ses trente-deux dents.
Sa robe s'ouvre ; on voit, dans sa gorge qui bouge
Blanche, luire un éclair de cicatrice rouge.
Elle danse, et vous dit, avec un geste fou :
« Veux-tu me suivre ? »

Giannetto la suivra jusqu'au bout, inaccessible à la compassion, au remords ; il lui obéira en tremblant, en claquant des dents (car, ne l'oublions pas, il est lâche), cachant à la fois son épouvante et sa duplicité sous de funèbres éclats de rire, rampant vers le but, enveloppant son ennemi des mailles d'un lacs invisible, savourant les apprêts du supplice qu'il lui prépare, et dont il compte se repaître pleinement ; hypocrite comme Tartuffe, vipérin comme don Salluste, inexorable comme Shylock... C'est de Shylock que Giannetto se rapproche le plus, mais sa cruauté a plus de force encore, parce qu'elle est consciente. Il se juge ; il n'a point d'illusions sur lui-même, il aperçoit toutes ses tares et il en gémit ; mais il se sait incapable de s'en corriger, et cela le désespère, et de cela il verse des larmes de rage qui se mêlent à la monstrueuse joie de sa rancune assouvie... Vous saisissez la complexité du personnage ; il incarne avec un relief extraordinaire l'alliage de l'ingéniosité d'esprit, de la haine, de la lâcheté et de la férocité. Il est, au plus haut degré, antipathique ; la répulsion qu'il inspire a quelque chose d'oppressant ; sa face blême, son corps chétif, ses lèvres convulsées vous hantent comme dans un cauchemar.

. . . .

Regardons-le à l'œuvre... Un grand tintamarre

annonce l'arrivée de Neri et de Gabriel. Et tout de suite, il frémit, — et il frémit de se sentir frémir :

...Les voici.
J'ai peur ; je sens trembler mes jambes... Je frissonne.
Pauvre être !...

Les deux terribles frères, afin de l'outrager davantage, ont amené Ginevra. Ils l'accablent d'énormes et pesantes railleries. Non contents de l'avoir *beffé*, ils le bafouent ; ils le comparent à un concombre amolli dans l'eau (délicate allusion à sa « baignade » forcée) ; ils l'obligent, par dérision, à baiser la main de la belle courtisane

...Baise-la sans faire la grimace,
Cette main, ou la mienne ira claquer ta face !

Giannetto plie et se soumet. Il propose la paix à Neri, qui, insolent et superbe, continuant ses rodomontades, écrasant de son mépris un adversaire indigne de lui, daigne y consentir. Et le soudard se saoule. Il noie dans le vin ce qui lui reste de sang-froid et de raison. Quand Giannetto le voit à point, il le pousse vers le traquenard qu'il a sournoisement apprêté. Et d'abord il fait naître un germe de division entre les deux frères, en insinuant — ce qui est vrai — que Gabriel est épris de Ginevra et qu'il la désire ardemment (cette rivalité amoureuse sera très utile au dénouement) ; puis, ayant éveillé la jalousie de Neri, il surexcite sa vanité. « Je ne crains personne au monde, hurle l'ivrogne ; nul ne me vaincra ! — Bah ! riposte Giannetto, tu n'es vaillant avec moi que parce que je suis faible et sans vertu ; avec d'autres, tu n'oserais pas... » Il le met au défi, en pariant 10 florins, d'entrer seul dans la boutique du barbier Ceccherino, où s'assemblent les plus fines lames de Florence, les courtisans ombrageux du prince, qui l'abhorrent, lui, Neri.

Bardé de fer, une arme au poing, criant ton nom,
Tu ne ferais qu'aller au fond de la boutique,
Et le pari serait gagné...

Le barbare relève le défi ; il congédie grossièrement sa maitresse, rudoie son hôte, revêt une lourde armure, coiffe un casque empanaché, et sort en brandissant une énorme rapière... Giannetto rit... Une flamme diabolique illumine ses noires prunelles. Il s'empare des habits que Neri a dépouillés et prescrit à son confident Fazio d'aller répandre partout dans la ville nouvelle que l'aîné des Chiaramantesi est subitement devenu fou (le cadet Gabriel, fuyant le criminel attrait qui l'entraîne vers Ginevra, est parti pour Pise)... Et Giannetto rit de son rire satanique.

Sa stratégie a porté les fruits qu'il espérait. Tandis que Neri saccageait l'officine du barbier et se faisait arrêter par la police, il a endossé ses vêtements, ouvert avec la clef qu'ils contenaient la porte du logis de Ginevra, passé la nuit auprès d'elle, sans qu'elle se soit aperçue de cette substitution (ceci, c'est la convention du vieux théâtre). D'ailleurs, il a été bien sage et s'est contenté de dormir à son côté. Nous présumons que cette timidité tient à sa lâcheté originelle, à son manque d'audace, à la crainte d'un châtiment possible, et non aux spécieux scrupules dont il la colore :

Oh ! quelle angoisse alors dans mon cœur partagé !...
Là, devant moi, la fleur que je veux — qui me tente,
Mais en moi toute ma volonté haletante
Qui se refuse au vol trop aisément offert.

La vérité, c'est qu'il a peur, qu'il redoute la colère ultérieure de Neri. Il comprend la nécessité de prolonger la « beffa », l'erreur perfide qui convainc de démence le glorieux imbécile. Lorsqu'il le voit arriver chez Ginevra, il court à la recherche des sbires qui l'ont laissé

évader, il les ramène, leur livre à nouveau le faux dément ; ceux-ci le garrottent, le réduisent à l'impuissance. Alors, assuré de l'impunité, il nargue son ennemi désarmé, il s'enivre de la torture qu'il lui inflige, comme d'une liqueur délicieuse, sans se presser, en dégustant chaque gorgée, en faisant durer le plaisir. Il feint de croire à sa folie ; il se montre apitoyé, affectueux :

Cher homme, en pleine fleur de sa belle existence,
Le voir ainsi fauché dans sa propre maison !

Devant le captif bouleversé, il cajole Ginevra, qui, persuadée elle aussi de sa folie, le trahit bassement et l'insulte. Giannetto la caresse, ô volupté, et dit au misérable Neri des choses tendres :

Mon cher Neri... Je la consolerai... Tu vois,
Je commence.

Plus le malheureux se débat, plus il crie, et plus il a l'air d'un énergumène. Ses protestations furieuses se retournent contre lui. Il se trouve exactement dans la posture de M. de Pourceaugnac entre les médecins, chargés par l'ingénieux Satrigbni de l'interner. Un comique violent jaillit de cette situation, — comique primitif et barbare qui déchaîne, je suppose, l'hilarité des Italiens, et qui semble aux Français un peu macabre...

D'une part, cette brute de Neri mérite son sort et l'on n'a pas du tout envie de le plaindre, et l'on serait tenté de s'égayer à ses dépens. Mais, d'autre part, la méchanceté de Giannetto est si cruelle, elle dénote une si épouvantable noirceur, que le rire, prêt à éclore, se glace. La haine n'est jamais gaie. Cet amalgame shakespearien de grotesque et de tragique remue la foule et aussi la déconcerte... Doit-elle s'esclaffer ? Doit-elle frémir ? Elle ne sait... Elle demeure perplexe... (Je parle, bien entendu, de la foule de chez nous, et non de la foule de là-bas. Je cherche à m'expliquer les divergences des

deux publics et pourquoi ce qui fait pâmer celui-là communique à celui-ci un léger malaise.)

Au troisième acte, le tortionnaire poursuit sa besogne, avec des velléités passagères de défaillance et d'effroi (son caractère est d'une tenue, d'une logique admirables). Il pourrait s'estimer satisfait, considérer que la « beffa » a assez duré, délivrer l'infortuné Neri. Mais sa lâcheté et sa cruauté l'empêchent de se montrer humain : sa lâcheté (il se dit que Neri, redevenu libre, le « rattrapera ») ; sa cruauté (il entrevoit de nouveaux supplices à lui infliger et ne veut pas se priver de ce régal). Apprenant le retour de Gabriel, se souvenant de la fascination qu'exerce sur lui Ginevra, il élabore un plan machiavélique qui aura pour effet d'exterminer les deux frères :

Mais voici que soudain, à peine commencée
Ma vengeance paraît mesquine à ma pensée...
Voici que j'aperçois une espérance éclore.
Tout mon être gonflé d'élixirs venimeux
Se roidit, se contracte en d'effroyables nœuds.
Les deux frères, les deux tyrans si belliqueux,
Pour la première fois, je suis donc plus fort qu'eux.
Oh ! je voudrais te boire à longs traits, ô ma joie.
C'est moi le maître, j'en suis sûr, c'est eux la proie.

En attendant de pouvoir savourer cette joie complète, il jouit de son triomphe. Il contemple Neri emprisonné, abattu, écrasé sous le poids d'énormes chaînes... Il fait défiler devant lui deux femmes qu'il a séduites et abandonnées, et qui l'injurient, et — torture plus raffinée — une jeune fille, Lisabetta, qui l'aime, qui le lui confesse et le frôle de sa chair en fleur :

Sentir un tel amour si froid, si pur, si grand,
Et n'y pouvoir toucher, misérable Tantale !

« Tu n'as qu'une chance de salut, lui dit Lisabetta... Fais semblant d'être fou réellement. Giannetto, ne te redoutant plus, te rendra la liberté. Et je t'emmènerai

chez moi, sous prétexte de le soigner, et nous serons heureux. » Mais Giannetto n'est pas dupe de ce manège et ne se laisse pas tromper aisément... Ici, j'avoue n'avoir pas très bien compris le revirement de son caractère. Il propose de nouveau la paix au captif, et je n'ai pas discerné s'il est sincère, s'il obéit à un élan de pitié (bien invraisemblable de sa part) ou à la terreur d'éterniser une lutte qui peut, en somme, mal finir pour lui, ou bien si c'est une épreuve destinée à vérifier l'état mental de Neri, en lui offrant la possibilité qu'il s'empressera de saisir (s'il est sain d'esprit) de redevenir libre... Neri persiste à simuler la folie... Giannetto se décide à le détacher, sûr du guet-apens mortel qui doit le débarrasser de lui. Il lui dit ce qu'il faut dire pour l'y attirer.

Ce soir, ce soir même, à mon heure
Ordinaire, j'irai là-bas en la demeure
De Ginevra... Tu peux m'y tuer à ton gré
Tu sais comme je suis, n'est-ce pas ? J'y serai...

Le sinistre complot s'exécute au dernier acte. Neri accourt chez Ginevra, lui ordonne, sous peine de mort, de recevoir dans sa chambre le galant qui va venir la rejoindre. Terrorisée, elle obéit. Or, ce galant n'est pas Giannetto, comme il se l'imagine, mais Gabriel. Celui-ci, pour pénétrer auprès de la courtisane, s'est drapé dans le manteau rouge de Giannetto, lequel a feint de lui servir d'entremetteur (tout cela, quand on le raconte, paraît fort compliqué). Neri se rue vers le lit, poignarde l'amant et, croyant tuer Giannetto, massacre son propre frère. Lorsque la fatale méprise se dissipe, il devient fou pour tout de bon, et Giannetto, épouvanté, ayant près de lui son garde du corps Fazio armé jusqu'aux dents — rappelons-nous qu'il est lâche — mais exultant d'une hideuse allégresse, considère avec orgueil son ouvrage.

Ce drame égale en horreur les plus sombres tragédies

qui aient été faites chez les Grecs et les Anglais. Il est tout ensemble réaliste (par les brutalités de l'action) ; poétique (par ses effusions lyriques) ; romantique (par la couleur de ses tableaux et notamment par la machination du dénouement, les substitutions de personnages, la perpétuelle antithèse de l'amour et de la mort, par la musique de ses sérénades, ses assassinats perpétrés dans les ténèbres, l'appareil de ses portes secrètes, de ses escaliers mystérieux, du clair de lune éclairant la scène tandis que des atrocités se commettent). Il secoue les nerfs du public, plutôt qu'il n'ébranle sa sensibilité. L'émotion naît de la sympathie, de la pitié éveillées. Or, aucune des figures de la *Beffa* n'inspire ces sentiments. Neri est un monstre de bestialité, de sottise, un reître aviné et débauché que l'on voit châtier sans déplaisir. Ginevra est une courtisane, — la courtisane traditionnelle et classique, — froide, égoïste et sensuelle... La douce Lisabetta nous toucherait, mais elle passe si vite !... Reste Giannetto... La pièce, c'est lui. J'ai dit combien ce caractère est profondément, curieusement fouillé. A cause de cela même, il provoque chez l'auditeur une sorte d'inquiétude analogue au malaise physique que lui infligerait le contact d'une bête venimeuse et rampante... Je le comparais à Hamlet et à Lorenzaccio. Il n'a avec eux que d'apparentes similitudes, qu'une ressemblance extérieure. Nous aimons, en Hamlet, l'angoisse d'une conscience torturée, mais généreuse ; en Lorenzaccio, l'émoi d'un cœur déterminé pour le crime, mais susceptible de remords, accessible à de mélancoliques et adorables retours de tendresse. Giannetto est muré. Il n'agit que par lâcheté et férocité ; il ne poursuit que l'assouvissement de sa propre rancune —et ce n'est pas un but très élevé ni très noble. Les derniers mots qu'il prononce le montrent incapable de s'amender. Avec une implacable rigueur, l'auteur lui a conservé jusqu'au bout la physionomie qu'exigeait le respect de la vérité psychologique. Il n'a pas voulu tri-

cher. Ce qui fait la beauté de son œuvre fait aussi sa raideur, sa sécheresse, cette âpreté, qui, à de certaines minutes, vous serre la gorge et devient presque douloureuse...

Je ne puis apprécier la valeur du texte original, M. Jean Richepin en a été, dit-on, l'adaptateur fidèle, donnant au jeune confrère qui lui demandait de l'introduire auprès du public parisien une haute marque de probité littéraire et de courtoisie. S'il en avait usé plus librement, sans doute eût-il atténué l'effroyable dureté du drame, l'eût-il quelque peu accommodé à la moindre rudesse de nos goûts. Il a voulu qu'une œuvre acclamée en Italie (400 représentations consécutives) nous fût offerte, au risque de nous choquer, dans sa forme intégrale. Et puis, je pense aussi que cette violence, cette rutilence, cette frénésie, cette évocation d'un siècle artiste et sanglant ne lui déplaisaient pas. Il adore l'agitation populaire, le tumulte, l'effort des corps enlacés, la belle saillie des muscles. Tel de ses tableaux vaut, pour la furie du mouvement, une bataille de Salvator Rosa ; par exemple, ce récit de la capture de Neri :

Ils se mirent à choir l'un sur l'autre, à tout coup.
Alors, fuite éperdue à se rompre le cou,
Par l'arrière-boutique et sous les bancs des tables,
Tandis que lui, dans ces fracas épouvantables,
D'outrages, de jurons, de rires insensés,
Frappait toujours, frappait encore. « Assez ! assez ! »
Gémissait-on. « A l'aide. Il est fou ! » Dans la rue,
La foule s'amassait, clamait. Soudain se rue
Au travers, bousculant femmes, enfants, vieillards,
Un peloton serré de solides gaillards,
Ceux du Greco, conduits par son meilleur élève,
Et criant tous : « A bas le fou ! Sus ! Qu'on l'enlève ! »
. . . .
Tous tombent. Tels des chiens coiffant un sanglier,
Ils le tiennent, la face au sol, pour le lier.
On le lie. Il a beau, comme un serpent se tordre,
Se hérisser en porc-épic, rugir et mordre
En fauve, on le réduit à l'immobilité...

Au fond, Richepin est un homme de ce temps-là. Je le vois très bien, sous le pourpoint de Benvenuto, s'armant d'un poignard et coupant la gorge à quiconque aurait mal parlé de Michel-Ange. Que n'a-t-il pu, dans une conférence préalable, nous peindre en traits de feu la vie florentine de la Renaissance, expliquer à l'auditoire ce qu'est la « beffa », préjugé national équivalent au point d'honneur castillan ! La pièce eût été mieux comprise et plus goûtée.

---

7 Mars 1910.

LOUIS BÉNIÈRE

Théatre Antoine : *Papillon dit Lyonnais le Juste*, 3 actes.

Oh ! la bonne, l'excellente comédie !... Nous connaissions de M. Louis Bénière une petite pièce rosse, *les Experts*, conçue selon la formule du Théâtre-Libre, et une farce molièresque, *les Goujons*. Il vient de franchir un pas immense. *Papillon dit Lyonnais le Juste* est une œuvre jaillie du vieux sol gaulois, drue, franche, gonflée de sève, animée d'une verve impétueuse. Bâtie sur un sujet maintes fois traité, elle donne l'impression d'être neuve. La nouveauté ne réside pas dans la contexture d'une intrigue, elle est dans ce que sait y verser un esprit original... Nos chefs-d'œuvre classiques ne sont pour la plupart que des imbroglios italiens où le génie français a mis son empreinte... Je ne veux pas écraser M. Bénière sous des louanges immodérées ; mais il est certain que nous lui devons une joie d'essence rare, et qu'en l'écoutant, nous avons eu, à plusieurs reprises dans la soirée, l'illusion d'avoir affaire à un grand auteur comique.

Le président Vérillac, magistrat retraité, jouit des richesses qu'un parent de sa femme, le cousin Des-

touches, lui a léguées. Il habite son château, y mène l'existence fastueuse d'un gentilhomme campagnard. Et voici que l'édifice de sa fortune s'écroule. Me Pathe, notaire de la ville voisine — un tabellion besogneux et fouineur — lui annonce avec une satisfaction mal dissimulée (on ne pêche qu'en eau trouble) que le défunt a laissé un testament et que ce testament, inopinément retrouvé, institue comme légataire universel de ses biens le fils naturel qu'il aurait eu d'une servante d'auberge, un nommé Papillon, maçon, tailleur de pierres. M. Vérillac, sa femme, sa fille Berthe, reçoivent, en blémissant, ce coup de foudre. Non seulement ils seront ruinés, mais, ayant outrepassé leurs ressources et écorné la succession, ils redevront de l'argent à l'héritier véritable. C'est le naufrage complet. Ils se raccrochent désespérément à leur unique branche de salut, qui est de circonvenir, de conquérir, de rouler dans le miel le nouveau châtelain. Mme Vérillac forme un projet plus hardi... Sa fille est jeune, séduisante. Et Papillon est célibataire.

Il arrive... Vous n'imaginez pas la physionomie que lui imprime l'art de M. Gémier. Joué par un acteur ordinaire, le rôle n'eût été que plaisant. Sous les traits de Gémier il est admirable, il éveille une prodigieuse sensation de réalité. Papillon, dit Lyonnais le Juste, n'est point un grotesque, un fantoche, une caricature vaudevillesque ; il est ce qu'il est : simplement un brave homme d'ouvrier, gêné et gauche, traînant ses lourds souliers cloutés sur le tapis du salon, portant à la main une valise de réserviste en toile brune, toute fraîche (quand on hérite, on peut se payer ça). Le trio des Vérillac l'accueille, le sourire aux lèvres, la rage au cœur. On le fait asseoir. On cause. Papillon se met peu à peu à l'aise, il narre son inconcevable aventure.

— Vous entreteniez des relations avec M. Destouches ?

— Je ne l'ai vu que deux heures. Il avait l'air d'un bien bon homme...

Et le valet de chambre Baptiste apporte des rafraîchissements. Il faut trinquer. M. Vérillac, dont l'estomac est serré, déclare qu'il ne prend rien entre ses repas. « Je ne bois jamais seul », déclare Papillon... Il verse un verre de vin blanc à Baptiste.

— Buvons à la mémoire de M. Destouches...

Baptiste vide le verre ; mais il a des façons sournoisement agressives qui déplaisent à Papillon. Une animosité, très finement indiquée, naît entre l'artisan et le larbin : l'antagonisme du chien et du loup. A ce domestique galonné, Papillon préfère le braconnier Pernu, qu'on a pincé en flagrant délit et qu'on amène. Ils sont de même race ; ils devisent familièrement ; d'étroites affinités les rapprochent. Papillon n'a pas eu le temps de dépouiller le vieil homme ; il ne deviendra que plus tard un parvenu. Et de rencontrer un copain déguenillé, cela le détend et le récrée. Cependant Mme Vérillac dresse son plan.

— Embrassons-nous, mon cousin...

Elle le comble d'égards, le présente le plus cérémonieusement du monde au marquis Gaston de Sandray et à sa sœur Louise, hôtes du château...

— Il est très bien, ce marquis, murmure-t-il. Je n'en avais jamais vu.

La diligente araignée tisse sa toile autour du « papillon ». Se laissera-t-il engluer et capturer ?

Ma sèche analyse ne reproduit que le squelette de l'ouvrage ; elle ne saurait rendre la substance et la couleur des chairs savoureuses qui le recouvrent, l'abondance des saillies, des « mots de nature », l'épanouissement de belle humeur qui fait de ce premier acte un éclat de rire.

Le second n'est pas moins rond et robuste. Papillon, vêtu d'un complet de flanelle blanche, élégamment cravaté, joue au tennis. Mais il est l'enjeu d'une autre partie plus intéressante. Louise, la sœur du marquis de Sandray, fille noble et sans dot, a entrepris de conquérir

ce rustre qui redorerait son blason. D'autre part, Mme Vérillac brûle de lui faire épouser Berthe. Mais Berthe a le cœur pris. Le jeune marquis lui fait la cour.

— N'es-tu pas folle ? lui dit sa mère. Ne devines-tu pas la ruse qu'on emploie pour te duper ? Le marquis feint de t'aimer pour que tu laisses le champ libre à sa fine mouche de sœur !...

Celle-ci effectivement déploie d'infernales coquetteries ; elle a dévoré des livres d'architecture afin d'entretenir le maçon des choses de son métier. Elle est belle, elle sent bon ; elle a des robes soyeuses, des regards énamourés ; elle allume, elle affole Papillon, puis se dérobe, comptant l'amener au conjungo. Et Papillon, très excité, rencontrant Berthe, lui plante sur la nuque un baiser sonore.

— Que voulez-vous, balbutie-t-il, la marquise m'a mis les sangs en mouvement. Et puis, je ne fais rien. Je suis trop nourri.

Mme Vérillac pense mourir de joie.

— Comment, mon cousin, vous vous êtes permis !... Mais je vous sais galant homme. Vous réparerez...

Tout marche à merveille selon ses vœux. Ce coquin de notaire, moyennant un courtage honnête, les favorise... Allons ! la famille Vérillac ne sera pas sur le pavé... Elle vivra aux crochets d'un gendre millionnaire...

De quelle façon s'achève la comédie ? Bernard Stamply devient l'époux d'Hélène de la Seiglière ; mais il l'aime, il est aimé ; ils sont charmants tous deux ; le public souhaite leur hymen. Il serait déçu, si celui de Papillon et de Berthe s'accomplissait ; il désire voir échouer les calculs de l'artificieuse bourgeoise. Cela M. Bénière l'a compris ; il a décidé que son brave tailleur de pierres échapperait au piège, mais aussi que Berthe — l'ingénue — conformément à l'antique usage, serait heureuse et qu'elle appartiendrait au fiancé de son choix, au jeune marquis — l'amoureux, le blondin de l'ancienne comédie... Pour concilier ces exigences, il fait venir au

château Mlle Balbine Birette, blanchisseuse de son état, la bonne amie de Papillon, et leur gosse, Riri, âgé de six ans... Papillon n'oublie pas dans l'opulence son associée des jours difficiles ; il la prendra pour femme ; il dotera royalement Berthe que sa balourdise a offensée; il restera le parent dévoué des Vérillac, le client généreux de Me Pathe. Il répandra autour de lui l'abondance, la félicité. Le rideau tombe sur un tableau d'allégresse. Et je sais bien que ce dénouement n'est pas exempt d'un optimisme conventionnel. Mais il n'y a pas de dénouement absolument mauvais aux très bonnes comédies. Le troisième acte, inférieur aux précédents, renferme quelques jolis détails. La clairvoyance finaude de Papillon y apparaît sous des formes malicieuses. Il a saisi et percé à jour le manège de la marquise.

— Elle a appris tout un livre sur la taille des pierres pour me monter le coup.

On ne monte pas le coup à Papillon. Ce caractère est dessiné avec une précision et une ampleur remarquables. Ce n'est pas une ébauche approximative, c'est un portrait, pour lequel nous avons la certitude qu'un modèle vivant a posé — non pas probablement un modèle unique. En cette figure M. Bénière a groupé les découvertes qu'un long commerce, des années d'expérience lui ont suggérées. De la tête aux pieds Papillon est « ressemblant » ; ses paroles, ses gestes, l'attachement qu'il a pour son métier, son empressement à retracer l'odyssée des Compagnons du tour de France, à exalter le dévouement de leurs « mères », son ingénuité fruste, son naïf embarras devant les richesses auxquelles il ne tardera pas à s'accoutumer, mais dont il ne sait pas encore se servir, le trouble de ce moment de transition : autant de nuances psychologiques fidèlement notées. De-ci de-là, l'auteur montre le bout de l'oreille et s'oublie à faire de la littérature. Tel couplet sur la beauté de la pierre fouillée par le ciseau du sculpteur rappelle un peu trop une page célèbre de la *Joconda*. Quand M. Bénière consent à n'être

pas Gabriel d'Annunzio, il a des mérites de premier ordre, la belle humeur, la verdeur, l'ironie satirique, et cette large gaieté à base d'observation, qui est celle des maîtres... Il est moins amer que Courteline, il est aussi bouffon et plus près de la vérité que Labiche. Nous mettrons sa pièce entre *Boubouroche* et *la Poudre aux yeux*. C'est un rang enviable.

4 Octobre 1909.

PAUL BOURGET

I

VAUDEVILLE : *La Barricade*, quatre actes.

Une grande curiosité s'attachait à l'ouvrage de M. Paul Bourget. D'abord, pour la première fois, il produisait une pièce non extraite d'un roman, directement conçue en vue du théâtre. Et c'est sans doute un phénomène digne d'inspirer l'étonnement et l'admiration que cet effort de renouvellement chez un écrivain illustre, qui, au lieu de se reposer sur ses lauriers ou de publier des livres dont la fortune est assurée, court l'aventure, se lance en pleine bataille. Enfin nous savons que cette bataille, il l'affronte d'un cœur allègre, intrépide, qu'il va jusqu'au bout de sa pensée, qu'il la défend, qu'il ne redoute pas la controverse et fait face, poitrine découverte, à l'adversaire, portant des coups, en recevant. Une si belle crânerie force l'estime de ceux-là mêmes contre qui elle s'exerce. Le public était donc animé envers *la Barricade* de dispositions bienveillantes. Il n'a pas ménagé les applaudissements à cette œuvre de combat où il retrouvait comme un écho de ses préoccupations

quotidiennes. Elle n'est pas sans défaut, nous le verrons tout à l'heure. Mais elle a des qualités bien françaises d'action directe, de mouvement, de clarté ; elle traduit avec netteté l'intention de l'auteur. Pas de faux-fuyants ni d'hypocrisie. Elle dit ce qu'il veut dire. Enfin elle offre une image pittoresque des conflits qui s'allument journellement entre le capital et le travail ; une « actualité » brûlante l'imprègne ; elle est vraiment la « chronique de 1910 » que M. Paul Bourget désirait écrire.

Son dessein, nous le connaissions avant d'écouter sa pièce ; d'innombrables articles nous en avaient instruits. En reproduisant quelques lignes des *Réflexions sur la violence* de M. Georges Sorel... M. Bourget — comme Daniel Lesueur dans son volume *le Droit à la force* — proclame la nécessité de l'antagonisme des classes ; il considère que l'exigence prolétarienne stimule le capitalisme, lui restitue ses vertus belliqueuses, l'oblige à se montrer ardent dans la lutte industrielle, ranime son énergie mollissante. Il qualifie d'utopie la paix sociale qui n'est pas une paix armée ; il croit que le péril révolutionnaire peut devenir un moyen de salut pour la bourgeoisie, si au lieu d'y céder elle y résiste, si elle dresse barricade contre barricade, bloc contre bloc. « La propriété, dit quelque part Bourget, est une conquête continuée ; on ne la conserve qu'à condition de la défendre. » En d'autres termes, il faut se battre, la guerre est bonne.

Voilà la théorie. Il ne m'appartient point d'examiner ici quelle part de vérité elle contient, mais simplement quel développement elle a reçu et si un drame vigoureux et logique en a été tiré. L'auteur pouvait demeurer sur le terrain de l'idée pure, concevoir des personnages qui fussent entièrement possédés par une doctrine ou une foi et exclusivement mus par elle. Mais il a craint, je suppose, que ces êtres ne parussent trop froids, trop abstraits. Il pouvait encore les imaginer tels qu'en eux

l'idée et le sentiment se heurtassent, nous les montrer, comme dans les tragédies cornéliennes, déchirés entre la passion et le devoir, douloureusement contraints d'immoler l'amour à l'honneur ou l'honneur à l'amour. Il pouvait aussi faire en sorte que ces idées et ces passions, bien loin de se contrarier, concourussent au même but, et que la passion servît d'aiguillon à l'idée, et que l'idée exaltât la passion... Exemples : un patron, un ouvrier se dressent l'un contre l'autre ; chacun d'eux est le soldat intransigeant de sa cause ; ils n'ont que cette raison d'être ennemis. C'est la première combinaison. Ou bien ils sont tentés de trahir leur parti, quelque affection sentimentale les inclinant à passer dans le camp adverse. C'est la seconde combinaison. Ou bien leur haine est d'autant plus vive qu'une animosité privée l'envenime et que ce patron, cet ouvrier, épris de la même femme, se trouvent rivaux. C'est la troisième combinaison. M. Bourget l'a choisie, jugeant qu'elle était la plus conforme aux réalités ordinaires de la vie. (Il est exact que nos passions sentimentales enflamment nos idées et que souvent croyant dépendre de celles-ci, nous sommes asservis à celles-là.) Mais si cette conception a l'avantage d'être humaine, elle a l'inconvénient de prêter à l'équivoque. En effet, lorsqu'un individu est dominé par deux forces agissant dans le même sens, on ne sait pas exactement à laquelle il obéit, pour quel motif (reprenons notre hypothèse) l'ouvrier déteste le patron et le patron l'ouvrier. Ce ne sont plus des types représentatifs, ce sont des figures particulières. Il ne s'agit plus que d'un cas isolé, exceptionnel. La démonstration est affaiblie... Que d'embarras, que de pièges dans cet art malaisé du théâtre !... Voyons comment M. Bourget se comporte parmi de si terribles difficultés.

. . .

Il a voulu que les protagonistes de *la Barricade* appartinssent à l'humanité moyenne, qu'ils ne fussent ni des intellectuels transcendants, ni des apôtres, ni des mar-

tyrs comme le Jean de Sancy de François de Curel, comme le vieux Hilse de Gérard Hauptmann. Breschard dirige une importante maison d'ébénisterie ; il l'a fondée, rendue prospère par vingt années d'un labeur assidu ; bourgeois, issu de bourgeois, bachelier, en possession d'un patrimoine de cent cinquante mille francs, il les a versés dans cette entreprise, dédaigneux des loisirs qu'aurait procurés à sa paresse quelque place de fonctionnaire ou d'employé. Il a fait preuve d'initiative. Et c'est un très bon patron, libéral, traitant ses ouvriers avec douceur, leur distribuant de larges salaires. Il a même toléré que son fils Philippe entretînt un commerce d'amitié avec son contremaître Langouet (ils se tutoient) ; il accepte sans mauvaise humeur que Philippe se proclame socialiste et publie dans les revues des articles favorables au syndicalisme. Ceci se peut admettre. Il n'est pas rare qu'un père de cinquante ans, un fils de vingt-cinq, unis par le cœur, soient divisés par l'esprit. D'une génération à l'autre le fossé se creuse. Philippe aime la fille du riche industriel Tardieu ; il s'inquiète des obstacles que ce dernier suscite à leur mariage, il lui arrache la raison de son refus. M. Tardieu ne consent pas à ce que sa chère Cécile soit la bru « d'une maîtresse épousée » ; il exige l'assurance qu'un certain projet de mariage dont il a ouï parler ne s'accomplira point. Effectivement, Breschard a une liaison, qu'il se dispose à légitimer ; il en révèle le secret à Philippe dans un récit romanesque et touchant. Il a rencontré la petite brodeuse Louise Mairet au chevet de sa mère agonisante ; il s'est intéressé à elle, lui a donné du travail, et la pitié qu'il ressentait se changeant en une affection plus tendre, il l'a prise pour maîtresse ; il l'aime profondément, il la prendra pour femme dès qu'il aura rempli ses devoirs familiaux ; or il se croit libre puisque sa fille Aline est déjà mariée et que son fils le sera demain. Philippe s'incline devant de si honorables scrupules ; ce néophyte du socialisme ne saurait les désavouer ni blâmer qu'un

bourgeois convole avec une prolétaire. D'ailleurs, il connaît Louise et la respecte... Il essayera donc de ramener M. Tardieu, de fléchir sa rigueur... Mais voici qu'un accident imprévu complique la situation. La grève couve dans les ateliers de Breschard. Elle est fomentée par l'éducateur de Philippe, par le jeune contremaître socialiste Langouet... Et c'est ici qu'apparaît la dualité du personnage. Deux sentiments le déterminent. S'il ne voyait en Breschard qu'un adversaire, étant l'ami de son fils, il ne l'attaquerait pas avec tant de férocité ; mais il poursuit l'amant de Louise dont il est sourdement jaloux ; sa haine médite un assassinat ; elle choisit le moment où la grève qui menace Breschard consommera sa ruine. Il a engagé ses capitaux dans un gros marché avec l'Amérique ; si la commande ne s'exécute pas à jour fixe, il suspend ses payements, il succombe. Il est placé entre la faillite et la capitulation. Et il lui répugne de capituler sous une pression odieuse... Pis encore... Les grévistes ont ouvert les hostilités en « sabotant » un meuble de prix, en y gravant d'injurieuses inscriptions à l'adresse d'un client. Le sabotage s'ajoute au chantage. Que faire ? Le rideau tombe sur les perplexités de Breschard.

Cet acte d'exposition, vivement mené, noue la pièce ; il témoigne d'une dextérité remarquable ; les caractères y sont posés avec précision, marqués de traits justes. Chacun d'eux, considéré en soi, exhale une odeur de réalité. Le cordial et sincère Breschard, le généreux Philippe, le vindicatif Langouet, le probe et fidèle Gaucheron (un vieil artisan immuablement attaché à la maison qui l'emploie) ; toutes ces figures sont vraies. Ce qui nous gêne un peu, c'est le visible souci qu'a l'auteur d'appeler sur les unes notre sympathie, de soulever contre les autres notre antipathie et systématiquement de ne mettre les torts que d'un côté. Il ne regarde pas agir ses personnages, il les fait agir ; il intervient dans

l'action. Et de cela nous ressentons un petit malaise...

La grève va éclater. Les ouvriers réclament l'unification des salaires ; si d'ici à une heure ils ne l'ont pas obtenue, ils désertent l'atelier... Langouet signifie leur décision à Philippe, qui promet (il est encore socialiste) de prêcher à son père la conciliation. Breschard se montre inflexible ; il ne pardonne pas aux grévistes leur rébellion ; il feindra d'obtempérer à l'ultimatum, mais dès que les travaux en cours seront exécutés et l'échéance assurée, il reviendra sur sa décision, rétablira l'ancien tarif. Philippe le blâme de recourir à d'indignes ruses.

— Je lutte pour mon œuvre, l'œuvre à laquelle j'ai consacré un effort de trente ans, s'écrie Breschard. L'honneur de ma maison exige que je résiste à la sommation des ouvriers ; ils me mépriseront si je cède ; si je montre de la vigueur, ils m'honoreront.

Il leur en veut ; il en veut surtout à celui qui les dirige, à Langouet. Il lui voue une sorte d'aversion instinctive due à des causes plus profondes qu'un simple conflit d'intérêt. Une conversation avec sa fille lui révèle la nature de son ressentiment. Aline reproche à son barbon de père le sot mariage qu'il se propose de conclure.

— Cette union doublement déraisonnable anéantit le bonheur de ton fils, et par surcroît te rend ridicule : Louise est une créature légère, une rouée ; elle a un amant.

— Son nom ?

— Langouet...

Ainsi, elle l'aurait trompé ; il refuse d'ajouter foi à sa trahison, jusqu'à ce qu'on la lui ait prouvée.

— Si tu as calomnié cette honnête fille, déclare-t-il, tu viens de te donner une belle-mère.

Il mande Louise ; il l'interroge. Il croit pouvoir, n'est-ce pas ? en cas de grève, compter sur son dévouement ! Elle lui expose l'embarras de ne pas se solidariser avec ses camarades, avec ses frères, de jouer auprès d'eux un rôle louche ; elle lui demande la permission de les

suivre... Evidemment elle subit l'ascendant de Langouet. Elle jure néanmoins qu'elle n'est pas sa maîtresse. Rassuré par ce serment, fouetté par la jalousie, il lui offre de l'épouser ; ce sera le moyen de la laver publiquement des médisances, d'éprouver sa sincérité, et peut-être de désarmer les grévistes en donnant à une fille de chez eux la plus éclatante marque d'amour et d'estime. Louise, confuse, remercie Breschard de sa bonté ; mais elle n'en profitera pas ; elle décline ce mariage inespéré qui ferait d'elle une dame.

— Ton monde, balbutie-t-elle, n'est pas le mien ; je sais ce que je dois à *ma classe* ; je n'ai pas le droit de m'en séparer.

Breschard comprend que ces paroles, ce n'est pas elle qui les dit, et qu'elles lui sont soufflées par « l'autre ».

— S'il te domine ainsi, c'est que tu l'aimes.

Cette fois elle baisse la tête, elle avoue... Et pour qu'une fille du peuple refuse de devenir l'épouse régulière d'un amant riche qui consent à l'élever à lui, pour qu'elle se dérobe à une si éblouissante fortune, il faut assurément qu'un amour impérieux la possède. Or — ceci est un des points faibles de l'ouvrage — cet amour n'est pas peint sous des couleurs assez franches, assez vives ; aucune scène décisive ne nous l'a révélé ; nous avons peine à y croire... Breschard demeure seul, l'âme gonflée d'amertume. Comme Langouet, il est *double*, c'est-à-dire animé de deux sentiments qui se fortifient l'un l'autre : la rancune du patron lésé, l'irritation de l'amant déçu ; et notre inquiétude durant tout le cours de la pièce sera de discerner lequel de ces sentiments pèse le plus lourdement sur lui, lequel de ces deux mobiles l'influence. Il accueille avec des dispositions peu conciliantes la députation que lui amènent Langouet et le secrétaire du syndicat de l'ameublement, le gréviculteur Thubeuf. On échange des phrases sans résultat ; Thubeuf est faux bonhomme, grandiloquent et gouailleur, Langouet taciturne, Breschard irréductible, les

ouvriers troublés, indécis, liés à leurs chefs par l'esprit de discipline et la crainte. C'est la lutte sans merci. Et c'est la faillite. Le vieux Gaucheron sauvera le navire menacé ; il s'avise d'un expédient ingénieux ; il embauchera une douzaine de compagnons dissidents, s'enfermera avec eux dans les bâtiments d'un couvent désaffecté, loués à cet effet : les travaux en cours s'achèveront, le naufrage sera évité. L'espoir renaît en Breschard ; Louise lui apporte une plus douce joie : elle ne s'associe plus à la grève, elle demeure, avec ses compagnes, dans l'atelier.

— Je te retrouve enfin, dit Breschard. Tu m'as préféré !

Elle lui revient par pitié. Il a l'illusion de penser que c'est par amour. Et nous ne savons pas si à ce moment elle se considère comme étant encore ou comme n'étant plus sa maîtresse. Un mot serait nécessaire pour dissiper cette obscurité.

Le troisième acte nous transporte dans le chantier improvisé par Gaucheron. Les « jaunes » besognent gaiement sous sa conduite. Quarante colis sont prêts ; ils clouent les dernières caisses. Mais les rouges prévenus accourent ; la « chasse au renard » commence. Les renards traqués se rendent ; ils sont sans énergie contre le nombre ; ils lâchent pied ; seul le vieil ouvrier tient tête à l'ennemi ; il se verrouille dans le hangar où les marchandises sont empilées ; il défend, revolver au poing, ce dépôt ; il se fera tuer plutôt que de se rendre ; la colère gronde contre lui ; on amasse du bois sec, de la bourre ; le bûcher est prêt à flamber. Langouet, se souvenant de l'affection qui le lie au vieux compagnon — dont il fut l'apprenti — revendique le dangereux honneur d'allumer l'incendie ; il adjure les camarades de s'évader au plus vite, pour esquiver des responsabilités graves. Vainement, il supplie Gaucheron de s'éloigner, il espère que le feu l'obligera à la fuite ; il approche des

copeaux un tison enflammé. Louise surgit, le lui arrache des mains.

— Arrête ! s'écrie-t-elle. Je t'aime.

Cette intervention classiquement théâtrale a pour couronnement un duo d'amour que j'eusse souhaité plus complet, mieux nuancé. Langouet se laisse bien aisément persuader par Louise ; on s'étonne qu'il ne la soupçonne pas une minute de duplicité (car enfin elle a trahi ses frères en refusant de les suivre ; elle devrait tout d'abord lui être suspecte ; il peut supposer qu'elle joue double jeu et n'agit que sur le conseil, dans l'intérêt du patron qui — il le sait — est son amant ; inquiet et jaloux il aurait à lui poser des questions indispensables). Breschard, survenant avec la force publique, les surprend, il renonce à porter plainte au sujet du crime non entièrement consommé. Langouet repousse une mansuétude qui le perdrait aux yeux du « parti » ; il se rue avec rage sur l'homme qui lui pardonne (pourtant il serait assez naturel que sa haine s'apaisât, maintenant qu'il est heureux, sûr d'être aimé) ; les « sergots » l'entraînent. Louise court après lui, promettant de ne plus le quitter. Et Breschard, attristé, le cœur en deuil, pleure sa félicité évanouie...

Des scènes aussi pathétiques devaient plaire. Elles ont secoué la foule, provoqué ses acclamations. Ç'a été l'endroit le plus chaud de la soirée.

Après cet acte véhément, plein de cris, de gestes et de tumultes, après la bataille vient la paix. Elle ne provient pas d'un accord réciproque, d'une transaction ; elle s'érige sur la débâcle fatale de l'un des belligérants. Le patronat est victorieux ; les vaincus défilent devant lui, humiliés, la corde au col, subissant les rudes lois de la guerre. Et ils ont affaire à d'inflexibles vainqueurs ; les chefs d'industrie viennent de constituer une ligue de défense, de dresser une liste de proscription, sur laquelle figurent les ouvriers grévistes. Il est convenu que toutes

les portes leur seront closes et qu'une entente commune les réduira au chômage, à la misère. Ce sont les représailles du capitalisme. Et c'est l'enseignement à tirer du drame. Œil pour œil, dent pour dent. Barricade contre barricade. Bloc contre bloc. Si l'émeute avait été la plus forte, il eût fallu que M. Paul Bourget admît comme légitimes ses violences. Elle a le dessous : n'est-il pas équitable qu'elle souffre des conséquences de sa défaite ? L'auteur s'arrête à ce dénouement, y insiste. C'est un spectacle qu'il juge indispensable d'étaler. Il nous indique avec une satisfaction non dissimulée les changements survenus dans ses personnages.

Philippe n'est plus — mais plus du tout — socialiste. Associé de son père, soucieux des responsabilités qu'il partage, il a renoncé à ses convictions d'hier, qu'il traite aujourd'hui de chimériques. Nous sommes surpris que cette évolution n'ait pas commencé plus tôt, que quelques signes précurseurs ne l'aient point annoncée, et que ce loyal jeune homme n'ait pas au premier et au second acte protesté avec plus d'indignation contre la sauvagerie de son ami Langouet, qui a profité d'une heure de crise pour précipiter la ruine d'une maison où il fut nourri. Maintenant ses illusions sont dissipées. Il traite de haut Langouet ; il cesse de le tutoyer ; il refuse de serrer sa main, vers lui tendue.

— Vous l'avez levée sur mon père. Jamais...

Il lui annonce que son nom est inscrit sur la « liste noire ». Et comme le contremaître récrimine :

— Si vous n'êtes pas content, ajoute-t-il, plaignez-vous aux tribunaux.

— Ah ! oui, riposte Langouet, des bourgeois qui jugent les ouvriers. Vous vous vengez.

— Nous ne nous vengeons pas, nous faisons justice.

— Vous avez appris à connaître vos intérêts.

— Nous défendons les intérêts de la civilisation contre la barbarie.

Philippe parle exactement le langage de son père. Il a désormais, comme lui, l'âme et le cerveau d'un patron. Tous deux jouissent de leur prospérité renaissante et se concertent pour la conserver... Mais Breschard ayant eu le cœur meurtri, une grande indulgence est entrée en lui par cette brèche (M. Bourget l'indique expressément). Il ne se montre cruel que parce qu'il écoute la raison ; s'il se laissait aller, il oublierait les injures. Il s'oppose à la réintégration des grévistes, mais il les aide volontiers, il recueille leurs enfants. Quand il se retrouve en présence de Louise Mairet, il a peine à réprimer un mouvement d'âpre jalousie — le dernier. A ce dépit rétrospectif succède une immense mélancolie. Louise est malheureuse. Elle a associé sa vie à Langouet ; elle a vu cet ouvrier intelligent, actif, dégénérer sous l'influence de l'oisiveté forcée, tourner à l'orateur de carrefour, au pilier d'estaminet. Il n'y a presque plus d'argent au logis. Elle s'épouvante de la détresse à venir. Elle se jette aux genoux de Breschard ; elle le conjure de sauver son homme, de la sauver en effaçant leurs noms sur la liste. Cet excès d'abaissement est pénible. Et l'on se demande s'il se peut concilier avec le caractère de la Louise délicate et vaillante qui nous a été dépeinte... On est plus fier que cela dans le peuple et plus insouciant... Joignez qu'elle s'est donnée à Breschard, qu'elle lui a montré un rare désintéressement, qu'elle a des titres à sa gratitude, et par conséquent le droit de lui parler d'égale à égal. Son humilité nous blesse. Ici, je crois que M. Bourget est allé trop loin dans son envie d'accentuer le triomphe de la classe patronale et la déconfiture du prolétariat. Il exige que les grévistes soient anéantis, pulvérisés. Il leur donne le coup de grâce en épanchant sur eux la clémence de l'armée victorieuse. Ils mourraient de faim si celle-ci ne daignait les secourir. Langouet, avili par l'ivrognerie, ne se relèvera que si son ancien patron lui vient en aide ; Breschard y condescend ; cédant à la prière du papa Gaucheron, il commanditera une coopé-

rative, où l'ancien contremaitre et ses compagnons trouveront l'emploi de leur activité. Ainsi ils dépendront encore de lui, ils l'auront comme banquier. Il les dominera, les surveillera ; de toute manière, il régnera, il sera le maître. Ecoutez les discours de Breschard pour pénétrer le fond de la pensée de Bourget :

— Le peuple est un grand enfant. Il doit être conduit, protégé contre lui-même. C'est notre fonction à nous, les *dirigeants*. On nous donnait ce nom autrefois. Soyons forts, mais humains.

Ceci, c'est le langage du conquérant s'évertuant à ne pas écraser sous le joug la nation conquise... Auprès des *dirigeants* l'auteur place les *dirigés*. A l'ouvrier turbulent et gâcheur il oppose l'ouvrier d'autrefois, patient, satisfait, amoureux de son travail : Gaucheron...

Cette figure (incarnée avec un talent supérieur par M. Joffre) a particulièrement séduit le public. Elle est cordiale, charmante — antédiluvienne — comme les figures de l'ancienne France, comme la servante de Molière et le Noël de Mme de Girardin. Gaucheron a débuté dans l'atelier de Breschard ; il s'y est formé, perfectionné ; pas un jour, il n'en est sorti ; probablement il y mourra ; il n'a pas d'autre ambition que de gagner le pain et le fricot quotidiens et sans doute de mettre quelques sous de côté pour la vieillesse. Non seulement il exécute habilement sa tâche, mais il goûte une sorte d'allégresse à la soigner, à la fignoler ; il s'intéresse aux planches d'acajou que parent et ajustent ses doigts agiles. « J'aime mon travail, moi ; j'aime le meuble, l'ouvrage bien fini. » Il est si content de son sort qu'il abhorre ceux qui prétendent le modifier, fût-ce pour y substituer un régime meilleur. Il les accable de ses railleries, de ses invectives. « Y me dégoûtent, ces gens du syndicat. Je veux être libre ; je ne veux pas, quand je suis le soir à manger la soupe avec la femme au coin du feu, être obligé de me dire : En ce moment,

il y a un farceur qui jaspine dans une réunion publique pour faire voter que je ne mangerai pas demain... » Il ne connaît et ne veut connaître que son patron, ne dépendre que de lui ; il a l'entêtement et la fidélité d'un soldat (le soldat de jadis) qui reçoit une consigne, la remplit exactement, ne va point au delà et attend, l'arme au pied, qu'un ordre la renouvelle. Notez qu'à sa passivité s'allient des qualités très actives, très vibrantes, qu'il possède mille et une ressources dans son sac (comme un grenadier de Charlet). Mais il n'en use qu'avec l'assentiment, sous le contrôle du chef. Ce type a, dans la pièce de M. Bourget, la signification d'un symbole. Gaucheron, c'est l'artisan soumis à l'autorité patronale ; Langouet, c'est l'artisan révolté contre elle. Aux yeux de Gaucheron, Langouet est un politicien intrigant et bavard : aux yeux de Langouet, Gaucheron est une dupe, puisqu'il paralyse les efforts tentés en faveur de la classe à laquelle il appartient ; — un traître, puisqu'il s'unit contre cette classe avec la classe opposée. Et vous remarquerez que chacun d'eux, à son point de vue, raisonne juste.

Le puissant attrait de l'œuvre de M. Paul Bourget est de remuer des idées, d'offrir un vaste champ à la discussion. On ne saurait dire qu'elle soit impartiale ; si elle l'était, elle n'aurait point son accent, sa couleur, sa vivacité d'allures ; mais le fût-elle dans l'intention de l'auteur qu'elle cesserait de le paraître aux chandelles. Tout spectateur ne retient d'une pièce que ce qui le touche ; il la voit à travers sa passion et son préjugé. Et dès qu'elle effleure la politique, elle déchaîne un concert de clameurs désordonnées et farouches. La lecture des journaux au lendemain de la représentation nous apporte une merveilleuse leçon de philosophie; elle atteste l'étrange diversité des jugements humains ; l'œuvre s'y trouve exaltée et censurée, elle encourt des louanges et des critiques inconciliables ; ceux-ci y aperçoivent et lui

reprochent des choses que ceux-là prétendent justement qu'elle ne contient pas. On la proclame véridique et fausse, optimiste et pessimiste, logique et paradoxale. L'un dit : « Il n'y a que de mauvais patrons et de bons révolutionnaires. » L'autre : « Il n'y a que de mauvais socialistes et de bons patrons. » On attribue à M. Bourget des desseins qu'il n'a pas eus et l'on travestit ses véritables... Il faut beaucoup de sang-froid et de sagesse pour ne discerner dans cet ouvrage si intrépidement commenté que ce que l'auteur y a mis et le ramener sur le terrain de la psychologie et de la littérature. Je ne me flatte pas de l'apprécier avec une entière lucidité. Essayons cependant de le définir.

La Barricade est un drame de sentiment autour duquel l'auteur a répandu des idées ; le tableau d'un épisode de guerre civile tracé par un observateur sincère mais extrêmement passionné, une étude d'après nature brossée par le plus ardent des peintres et le plus agressif des théoriciens... Des figures qui s'y meuvent, quelques-unes — Philippe, Louise — sont insuffisamment développées, ce qui leur communique une allure artificielle ; d'autres sont originales, colorées et vivantes. Nous aimons Gaucheron, et, tout au moins dans les premiers actes, Langouet et Breschard ; et nous aimons aussi ces silhouettes de grévistes, moutons de Panurge, esclaves des syndicats ; quant au citoyen Thubeuf, c'est une amusante (et combien piquante, et combien ressemblante !) caricature... En résumé, ouvrage mouvementé, tragique, comique, très théâtral, par endroits éloquent et par endroits irritant, éveillant plus de curiosité que d'émotion, propre à alimenter les polémiques et que tout le monde veut voir, ne fût-ce que pour le plaisir de se quereller à son sujet.

10 Janvier.

II

Comédie-Française : *Un cas de conscience*, 2 actes (en collaboration avec M. Serge Basset.

Une inclination visible semble entraîner actuellement les hommes de théâtre vers cette forme de « tragédie moderne » dont *l'Enigme* de M. Paul Hervieu offre un parfait modèle, c'est-à-dire vers le drame court, ramassé, réduit à l'essentiel. Il ne s'agit pas ici (établissons bien cette distinction) de la pièce du Grand-Guignol, qui n'est qu'un fait divers, le plus souvent dénué de toute recherche psychologique et mis à la scène brutalement, de façon à ébranler les nerfs du public, mais de l'étude condensée d'une crise morale, de l'analyse en raccourci d'un cas passionnel. L'action commence au moment où la passion est au paroxysme et s'achève en même temps que la crise. Elle ne comporte aucune superfluité, nul développement parasite. Cet art, par définition sobre et un peu nu, a des affinités avec l'art classique ; il accepte volontiers le joug des unités ; et non seulement il respecte les unités de temps et de lieu, mais il observe « l'unité de ton » ; il bannit le divertissement des péripéties épisodiques, des vains dialogues, il ne recherche pas l'esprit pour l'esprit et ne le tolère que s'il se lie au sujet. Ces œuvres ne renferment point (comme les plus graves de Dumas, d'Augier, de Sardou) des scènes de comédie

mêlées aux parties dramatiques ; l'amusement et le pittoresque y sont réduits au minimum, sinon entièrement supprimés. MM. Henri Lavedan et Gustave Guiches en donnèrent un premier crayon, naguère, quand ils firent jouer chez Antoine leurs *Quarts d'Heure*, et parmi ces « quarts d'heure », une saynète ingénieuse et paradoxale intitulée *Entre Frères* et qui n'est pas sans analogie avec le *Cas de conscience* de MM. Paul Bourget et Serge Basset.

Ce genre a ses avantages : la rapidité, le mouvement, la soudaineté et l'énergie des coups de théâtre ; et ses inconvénients : l'obscurité, la nécessité où se trouve l'auteur, pour aller vite, d'abréger, de supprimer des développements indispensables. Le drame ainsi conçu revêt une apparence schématique ; les personnages qui s'y meuvent risquent de paraître artificiels. Il faut une puissance de concentration extraordinaire pour les faire vivre. Et c'est là justement ce qui fait le mérite exceptionnel de *l'Enigme* : c'est que malgré l'extrême rapidité de l'action, les personnages y sont humains, frémissants de passion, et pour tout dire vivants. Dans la plupart des pièces bâties selon la formule de cette œuvre type, l'écueil n'est pas évité. Le public suit avec une curiosité haletante les événements ; il s'intéresse peu aux caractères parce qu'il les comprend mal. Nous discernons beaucoup de ces qualités et quelques-uns de ces défauts dans *Un cas de conscience*.

La pièce est tirée d'une nouvelle de Bourget. Le célèbre romancier s'exerce volontiers à ce travail de transposition. C'est son délassement ; cela le repose de tâches plus sévères ; il y déploie d'ailleurs des facultés surprenantes qui se sont révélées dans *le Divorce* ; il y goûte un plaisir évident ; il subit l'attrait prestigieux des planches, et quoiqu'il s'en défende, je crois que maintenant le voilà pris... Un tel don de renouvellement atteste les ressources

de son talent si varié et si fort. Il aurait tort de résister au démon qui le pousse... Donc, avec la collaboration de M. Serge Basset, il a bâti ces deux actes, assez exactement calqués sur le récit. Suivons-les, nous réservant de formuler, chemin faisant, s'il y a lieu, nos objections

Le jeune docteur Odru, délégué par son maître, un illustre professeur de la Faculté de Paris, débarque en province chez un client inconnu. Il importe de pénétrer clairement son état d'âme, puisque cet état d'âme va constituer, par ses évolutions, le principal ressort de la tragédie. Tout d'abord quel est-il ? C'est la tranquillité, la sérénité professionnelle. Le docteur Odru accomplira son devoir de médecin, rien de moins, rien de plus. Il ne s'occupera que des soins à prodiguer à son malade, afin de le guérir, de le soulager, de le disputer à la mort. Il s'inspirera du serment hippocratique : *Nec visa, nec audita, nec intellecta*. Ceci signifie que tout ce qui ne se rapportera pas directement à sa cure devra le laisser aveugle, sourd, indifférent. Dans la pratique ses principes fléchiront ; ils seront en tout cas soumis à de rudes assauts ; un douloureux conflit s'ensuivra. Nous allons assister à cette bataille.

Dès qu'il a franchi le seuil du château de Rocqueville, Odru devine que ses murailles abritent quelques mystères. Ils lui sont dévoilés par le médecin du pays, le docteur Poncelet. Le comte de Rocqueville — atteint d'un mal incurable — hait sa femme ; une circonstance fortuite (une lettre à demi consumée arrachée aux flammes) lui a appris qu'elle le trompa jadis et que l'un des trois fils, aujourd'hui âgés de plus de vingt ans, qu'elle mit au monde — mais il ne sait pas lequel — n'est pas de lui. Il désire avant de mourir acquérir une certitude, se venger de l'infidèle. Et c'est dans ce dessein qu'il a mandé le docteur Odru. Il compte ne pas recourir uniquement à son assistance de médecin, mais solliciter de lui des services d'un ordre plus délicat. Il voudrait, à l'insu et

contre le gré de la comtesse, appeler auprès de lui les trois grands garçons qui portent son nom : André (un officier), Robert (un diplomate), Georges (un élève de l'École polytechnique), et leur expédier dans ce but trois télégrammes urgents ; il prie Odru de les écrire sous sa dictée, puis de les porter secrètement à la poste du village... Premier cas de conscience du docteur... Que fera-t-il ? Il se souvient de ses solides principes. Il répugne à s'immiscer dans des affaires si épineuses, à devenir le secrétaire, le complice de M. de Rocqueville. Ce dernier trace lui-même, d'une main fiévreuse et défaillante, les dépêches et supplie Odru d'en assurer l'expédition immédiate et mystérieuse. Le jeune docteur lui oppose d'excellentes raisons.

— Vous n'êtes pas d'accord avec la comtesse sur un certain point qui concerne vos rapports de famille. Vous obéir dans ces conditions serait prendre parti. Cela sort de ma mission médicale.

— Et m'ausculter, est-ce en dehors de votre mission ? s'écrie le comte. Écoutez mon cœur ; voyez dans quel état vous le mettez !

Odru redoute les effets de son refus ; il n'y persiste pas ; il cède... en échange de la promesse que lui fait M. de Rocqueville d'être un malade docile... De semblables complaisances peuvent le mener loin ; elles l'entraînent à des dissimulations incorrectes.

— Mon mari ne vous a pas parlé de moi ou de ses enfants ? demande Mme de Rocqueville.

— Non, répond-il.

Il s'est engagé à ne rien dire, il ne dit rien ; mais il encourt de ce chef une grosse responsabilité, il intervient dans des choses qui devraient lui demeurer étrangères.

Nous comprenons son scrupule, son embarras ; — moins sa faiblesse. Il nous paraît qu'un médecin, en pareille occurrence, use de moyens dilatoires, endort par des paroles d'espérance la crédulité du patient,

n'hésite pas à mentir pour l'apaiser, pour lui restituer un calme, une confiance salutaires. Je sais bien que M. de Rocqueville — on nous en a prévenus — est un être exceptionnellement vigoureux, tenace, énergique, un féodal taillé sur le patron des héros de *l'Enigme* et des *Fossiles* de M. de Curel, et que cet homme d'autrefois, vindicatif et violent, gouverné par une idée fixe, continue d'exercer sa volonté tyrannique, et que tant qu'il lui reste un souffle, il ne s'avoue pas vaincu... « Les gens à caractère difficile, fait remarquer le docteur, ont souvent une vitalité déconcertante. » L'observation est très juste. Mais tout de même, Odru n'essaye pas assez de ruser avec lui ; il agit de façon bien légère. Car enfin s'il pense qu'une émotion lui sera funeste, il doit tenter de la lui épargner et ne pas faciliter, par son intervention personnelle, une scène familiale pénible et meurtrière. On ne sent point flotter dans ce tableau l'atmosphère « ouatée » des chambres de malades, le charitable mensonge qui rôde aux chevets des mourants. Mais tout cela, nous n'y songeons qu'après que le rideau est tombé. Sur le moment, nous ne réfléchissons pas ; l'action nous saisit dans son robuste engrenage, nous entraîne.

Au second acte, elle est plus rapide encore. L'étreinte se resserre, aboutit à l'angoisse. Un nouveau cas de conscience — celui-ci tout à fait poignant — se pose devant Odru. Les trois fils, obéissant aux ordres paternels, et à l'impulsion de leur affectueuse inquiétude (ils aiment leur père) accourent... La comtesse, avisée par eux, les attend dans l'épouvante. Elle incrimine (et non sans quelque raison) l'attitude partiale du docteur ; elle le supplie d'empêcher la suprême entrevue d'où sortira pour elle le déshonneur, pour les enfants la discorde... Mais il est trop tard. Comment interdire à de grands fils, venus sur le désir exprès d'un père agonisant, de l'embrasser, de recevoir ses recommandations et ses adieux ? Odru n'y peut rien... Il consent à écouter, der-

rière une porte, l'explication que le comte exige de la comtesse, avant l'arrivée des fils, — explication décisive et qui déterminera la conduite du mari justicier, explication dangereuse et dont la violence lui sera peut-être fatale... Jugez de l'embarras du docteur... S'il s'oppose à cet entretien, il déchaîne chez le malade un mortel accès de fureur... Il le tue s'il défère à sa volonté, et il le tue s'il la contrarie. C'est un petit cas de conscience à ajouter à tous les autres. La scène conjugale a lieu. Elle élucide les caractères du comte et de la comtesse. L'époux pose un ultimatum à sa compagne. Ou bien elle lui livrera le nom de l'enfant adultérin, et il ne frappera que lui seul, lui retirant une part d'héritage à laquelle il ne saurait légitimement prétendre. Ou bien si elle reste muette, il criera aux trois fils la vérité, leur dénoncera l'infamie de leur mère La malheureuse femme gémit.

— Je ne puis vous livrer mon enfant quand vous avez dans le cœur tant de haine ; je ne parlerai qu'à une condition : jurez-moi de ne pas apprendre à ses frères ce qu'ils doivent ignorer.

Le comte s'y engage, mais cette concession est illusoire. Retrancher l'intrus de sa succession, n'est-ce pas le désigner hypocritement, le chasser de la famille, le flétrir ? Mme de Rocqueville n'en est pas dupe et demeure impénétrable. La colère occasionnée par son entêtement provoque chez le comte une crise d'urémie convulsive... Et voici le troisième cas de conscience qui s'impose aux tourments du docteur Odru. Qu'il soigne le moribond : il prolonge son agonie, il lui restitue une heure de lucidité et lui permet d'assouvir sa vengeance. Qu'il laisse agir la nature : c'est la mort immédiate, et pour la femme coupable la sécurité, l'impunité. Elle ose lui suggérer cette abominable solution. Il hésite — une seconde — et tout de suite se ressaisit ; il accomplit son devoir de médecin, d'honnête homme ; il écarte momentanément la mort. Le comte rouvre les yeux, se redresse, tend les bras aux trois jeunes Rocqueville, presse sur

son cœur l'aîné Georges, le benjamin André ; devant le cadet Robert, il s'abstient, il devine en lui le bâtard — et c'est bien lui, en effet : depuis le premier acte, nous sommes dans le secret. Mais voyant ces frères si intimement unis, il n'a pas le courage de prononcer le mot qui les affligera, les divisera. Il se contient ; la secousse qu'il en ressent est si forte qu'il tombe foudroyé. Il meurt, ayant sinon amnistié l'infidèle, du moins effacé les conséquences de sa faute par un généreux silence. Dans le livre, M. de Rocqueville exécutait ses menaces, partait pour l'autre monde en semant des désespoirs et des ruines. Les auteurs de la pièce ont craint que cette catastrophe ne parût mélodramatique. Leur dénouement, plus doux, est acceptable ; on peut admettre que le plus haineux des hommes s'attendrisse à de certaines minutes solennelles. L'imminence de la mort produit des miracles.

Cette fin est impressionnante ; tout le drame attache et remue, plutôt qu'il n'émeut. On en retire une sensation très particulière, celle d'un spectacle pathétique et incomplet. Il semble que l'on écoute une tragédie, à laquelle manquerait l'exposition. Dans ces actes absents, les caractères des personnages nous eussent été nettement expliqués : nous aurions appris comment, pourquoi la comtesse avait trompé son mari, si ç'avait été une amoureuse sentimentale, ou une coquette, ou une sensuelle, ou une passionnée, ou simplement une femme tyrannisée et à bout de patience ; si elle avait été bonne mère, aimée de ses fils, ou une mère négligente, indifférente ; nous aurions pu, sachant cela, être de moitié dans ses angoisses, lui accorder ou lui refuser, en connaissance de cause, nos sympathies... Voilà ce que MM. Bourget et Basset nous eussent dit, si leur tragédie avait eu cinq ou trois actes. Mais alors, c'était une autre pièce ; ce n'était pas le drame intense et bref qu'ils ont écrit ; or c'est celui-ci qu'ils ont voulu faire et non pas l'autre.

Étant donné les difficultés de ce genre — qui ne me plaît qu'à demi — ils s'en sont tirés avec beaucoup d'art ; ils ont marqué de traits sommaires mais expressifs la figure du comte de Rocqueville. Leur esprit critique est attentif à pallier les invraisemblances, à prévoir, à résoudre les objections du public... Au premier acte le docteur Poncelet révèle à son collègue parisien les mystères du foyer des Rocqueville, et lui désigne Robert comme l'enfant du péché. Nous nous demandons aussitôt : Comment en est-il sûr, puisqu'il n'a pas reçu les confidences de la comtesse ?... Et tout de suite la réponse arrive : « Un médecin de province, reprend Poncelet, a des clientèles familiales ; il découvre de ces petits signes de ressemblance si profonds, si intimes qu'ils sont infaillibles. » Bonne ou mauvaise, c'est une explication. Je cite ce détail comme un exemple de l'ingéniosité des auteurs ; elle s'évertue à multiplier autour du docteur Odru les circonstances qui motivent et justifient ses perplexités. Ce *Cas de conscience* est une petite pièce savamment combinée, quelque chose comme un jeu d'esprit, le passe-temps d'un grand psychologue, une sorte de « puzzle » dramatique que sa curiosité s'est divertie à construire...

11 Juillet 1910.

BRIEUX

I

Comédie-Française : *La Robe rouge*, 4 actes (reprise).

Cette œuvre appartient à la lignée des fortes comédies de mœurs. Augier l'aurait signée. Vous savez de reste qu'Augier revit présentement en M. Brieux et en M. Emile Fabre. Ce sont ses deux fils spirituels. Comme lui ils ont le goût des grands sujets et une droiture d'âme qui fait que dans les cas difficiles, quand il s'agit de résoudre un délicat problème de conscience, ils proposent toujours la solution la plus libérale et la plus ferme. Ils aiment passionnément les vertus viriles : le courage, le désintéressement, la loyauté, la probité ; ils haïssent leurs contraires. Ils sont pour toutes les réformes, pour tous les progrès. Une étincelle de l'enthousiasme de Jean-Jacques Rousseau les anime... Théâtralement ils réalisent, sans préméditation et par instinct, une théorie chère à Diderot ; ils écrivent des « comédies sérieuses », des « tragédies domestiques », c'est-à-dire fondées sur l'imitation de la vie réelle et journalière ; ils peignent non plus seulement les caractères et les sentiments des hommes, mais leurs « conditions ». C'est le moyen de

renouveler une matière usée. L'humanité, dans son fond, ne varie guère. L'animal humain reste identique à lui-même ; mais selon qu'il exécute tel ou tel travail, qu'il exerce tel ou tel métier, ses façons de sentir et de penser se modifient. Il y a des « dérivations professionnelles », des caractères... Une même passion revêt des aspects différents chez le prolétaire ou le bourgeois, le financier ou l'artiste, le magistrat ou le prêtre. Souvent nous n'avons que le caractère de notre condition sociale. La diversité des conditions crée parmi les caractères une infinité de nuances intéressantes à noter.

Ces nuances innombrables procurent à la comédie d'amples ressources. Diderot souhaitait qu'on les utilisât ; incapable d'exécuter ce dessein, car il n'était pas né auteur dramatique, il indiqua la voie que d'autres devaient parcourir avec tant d'éclat et de succès ; son génie prophétique, fulgurant et fumeux entrevoyait une des plus fécondes évolutions du théâtre moderne ; il annonçait par avance Augier, Dumas ; il avait prévu Brieux et sa *Robe rouge* : « Que quelqu'un se propose de mettre sur la scène la condition de juge ; qu'il intrigue son action d'une manière aussi attachante qu'elle le comporte et que je la conçois ; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère, de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler dans ses passions, sa fortune, sa naissance, sa femme, ses enfants ; et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force. » Ces lignes — que M. Brieux n'avait sans doute pas lues avant de composer son ouvrage, — en expriment avec une étrange précision l'idée générale. Mais l'idée n'est rien au théâtre ; elle ne vaut que par l'application qu'on en fait. M. Brieux a imprimé à celle-ci un relief saisissant ; il l'a « concrétée », incarnée dans de vivantes figures. Il n'est pas si grand écrivain que Diderot, ni si artiste, ni si philosophe, mais il possède à

un degré rare ce que Diderot n'avait pas : le don scénique.

Considérez avec quelle franchise, dès le début, il pose et oppose ses caractères... Nous sommes à Mauléon, dans l'appartement de M. Vagret, procureur de la République ; logis médiocre où suinte, à travers les murs, l'ennui de la petite cité provinciale. On y est pécuniairement gêné. Malgré des prodiges d'économies, Mme Vagret réussit malaisément à joindre les deux bouts ; elle ne reproche pas à son mari de ne gagner que 395 fr. 83 par mois ; toutefois la pénurie où ils végètent l'aigrit ; elle s'irrite de son manque d'adresse, du prompt avancement de ses collègues moins « empotés » que lui, plus remuants ; elle les lui donne en exemple...

— Ce sont des cousins de députés, répond-il ; je n'y puis rien.

Elle essaye d'aiguillonner son ambition, et dans quelque mesure y réussit. Il convient de la nécessité qu'il y aurait, pour marier leur fille Bertha, et achever l'éducation de leur fils, de presser le pas... M. Brieux a imaginé un joli moyen d'exprimer cette inquiétude, un excellent moyen de théâtre. Depuis deux ans, Mme Vagret vit dans l'espérance que le procureur décrochera un fauteuil de conseiller, qui accroîtra leur prestige et leurs ressources ; elle a eu l'enfantillage d'acheter par avance la robe rouge, insigne de ce grade... Et Vagret, la rencontrant sous sa main, ne résiste pas au désir de s'en parer ; il aperçoit le résultat à atteindre ; il y tend de tous ses vœux. Son honnêteté malhabile l'en éloigne. Il ne sait pas l'art de se pousser, de se ménager les sympathies de la presse ; elle raille sa mollesse, ses mésaventures judiciaires. Les affaires tournent à sa confusion ; les accusés qu'il défère au jury sont infailliblement absous. Trois acquittements successifs livrent le tribunal de Mauléon à la risée publique ; un quatrième se prépare. On n'a pas encore découvert l'assassin du vieux

paysan Gayetche, tué dans des conditions mystérieuses. Le juge chargé de l'instruction a restitué le dossier, consommant ainsi le déshonneur du tribunal, déchaînant contre lui la verve épigrammatique des journaux. Le procureur général décline l'invitation de Vagret qui le conviait à dîner, lui marquant ainsi le déplaisir qu'il éprouve de ce dernier échec. Et le digne Vagret se lamente avec le président Bunerat, le substitut Ardeuil, le juge La Bouzule, le juge Mouzon...

Celui-ci a l'œil aigu, la langue déliée ; tout de suite nous avons deviné en lui une énergie qui se consume, une impatiente activité. Il parle et aussitôt les autres s'effacent ; il les effare, les éblouit, les éteint...

— Vous vous égarez sur de fausses pistes, déclare-t-il impérieusement ; avant trois jours, si j'en avais reçu mission, je démasquerais le criminel...

Qu'à cela ne tienne. On lui confiera l'instruction. Il expose son plan. Et nous comprenons très bien que ce plan n'est d'abord basé que sur une hypothèse, mais qu'à mesure qu'il la développe, elle devient certitude ; nous saisissons ce qui se passe et va se passer dans l'esprit de ce magistrat ingénieux et impétueux. Quand il aura choisi son terrain, il s'y retranchera comme derrière les fortifications d'un burg, l'escopette au poing, ne souffrant point que l'ennemi l'en déloge... De la vérité en soi, il n'a cure ; la vérité pour lui, c'est autre chose, c'est la confirmation de son idée préconçue, c'est le triomphe de sa stratégie, c'est la victoire. De parti pris, il éliminera ou faussera les faits ou les témoignages qui ruinent sa thèse ; il retiendra ceux qui la corroborent. Mouzon est un homme de passion, un homme de guerre, et conséquemment l'opposé du bon juge, lequel doit être, par définition, impartial, modéré, réfléchi... Le bon juge, c'est Vagret ; le mauvais juge, Mouzon. L'analyse parallèle de leurs caractères excite notre curiosité et notre émotion. Ce drame pathétique se déroule à l'intérieur de deux cerveaux.

Le premier acte, qui n'est qu'un acte d'exposition, ne manque pas de saveur ; il évoque l'atmosphère de la petite ville qu'empoisonnent les rivalités et les rancunes locales, la morne physionomie d'un foyer pauvre et sans joie... Les allures affairées de Mme Vagret, son dépit rageur quand elle feuillette l'annuaire, ses embarras de maîtresse de maison se débattant dans les soucis d'un dîner prié, la bonhomie naïve de son mari, l'infatuation vulgaire ou prétentieuse de ses hôtes : tous ces traits, ingénument réunis, un peu gros peut-être, mais justes, ne laissent pas d'amuser. Ils eussent produit plus d'effet si les acteurs de la Comédie ne les avaient pas affaiblis en les outrant, en exagérant l'aspect caricatural des personnages, en les abaissant au niveau du vaudeville. Nous avons eu un moment l'illusion qu'on nous jouait — et qu'on nous jouait mal — *la Cagnotte.*

L'intérêt psychologique et dramatique de l'œuvre est tout entier contenu dans le second et le troisième acte. Au second acte Mouzon, au troisième Vagret nous sont intimement révélés ; leur double portrait est buriné avec une précision et une ampleur remarquables. L'auteur ne nous donne pas là de superficielles effigies, il pétrit des êtres de chair, où le sang circule.

Mouzon d'abord... Intelligent, audacieux, courageux (il le serait s'il était nécessaire qu'il le fût), violent et inexorable envers ses justiciables, souple et obséquieux vis-à-vis de ceux de qui dépend sa fortune, dévoré d'ambition, avide de jouir, acteur consommé, dénué de sens moral, il possède pleinement les qualités et les défauts qui constituent l' « arrivisme ». Il est l'Arriviste. « Un de nos travers, à nous autres juges d'instruction, dit-il, c'est que nous n'abandonnons pas la première idée qui nous vient à l'esprit. » Cet entêtement peut se concilier avec la sincérité et n'être pas la marque d'une âme endurcie. Quelquefois il arrive que l'on se trompe et que l'on per-

sévère dans son erreur avec bonne foi. Tel n'est pas le cas de Mouzon... Nous ignorons s'il croit profondément à la culpabilité d'Etchepare, mais aussi nous savons que s'il cessait d'y croire, il continuerait d'agir comme si réellement il y croyait. Il avoue lui-même que la recherche d'un criminel est un art. Il pourrait ajouter que c'est un sport, et que c'est une bataille. Lorsqu'il se trouve en présence de sa victime, on a l'impression d'un duel, mais dans lequel les armes sont inégales... Mouzon a pour lui l'intimidation, la force brutale, le déploiement de l'appareil judiciaire, l'uniforme des gendarmes, le souvenir et la perspective de l'écrou. Il tourne et retourne le patient sur le gril ; cette besogne, il l'accomplit allégrement, en virtuose ; les saillies de son ironie goguenarde divertissent Pandore et font pâmer le greffier. Les trois interrogatoires successifs des témoins à décharge Bridet, d'Etchepare et de la femme d'Etchepare, Yanetta, sont des merveilles de mouvement et d'exactitude ; on les écoute avec une sorte d'horreur, la gorge serrée, comme si l'on assistait à quelque supplice de l'Inquisition.

Mouzon a les entrailles du tortionnaire inaccessible à la pitié. Les cris ni les larmes ne l'émeuvent. Il marche l'œil fixé sur le but qu'il s'est assigné et dont rien ne l'écarte. Nous discernons nettement à quels mobiles il obéit, quelles forces le gouvernent. C'est : 1° l'intérêt personnel, la volonté expresse d'accomplir une tâche liée à la progression de sa carrière ; 2° le pli qu'imprime en lui son métier, la tendance à voir dans tout accusé un coupable ; 3° la vanité qui le porte à avoir raison quand même et à ne point confesser son erreur ; 4° l'indifférence née de l'habitude... Il tenaille le patient avec l'impassibilité d'un chirurgien. Il tâte l'endroit où saigne la plaie pour y mettre le fer. Il s'aperçoit qu'Etchepare idolâtre ses enfants. Il comprend que c'est là qu'il faut frapper pour l'atteindre.

— Avouez ! Et le tribunal vous en tiendra compte ; une

condamnation moins grave meurtrira l'honneur de vos chers petits.

Le malheureux hurle d'angoisse, et nous avons à cette minute la sensation du coin s'enfonçant dans les chairs vives. De même quand il questionne Yanetta, il voit tout de suite comment il la dominera, par la menace de révéler à Etchepare son passé de courtisane et de voleuse. Il la tiendra à sa discrétion ; elle l'aidera, bon gré, mal gré, à arracher un aveu au misérable. Cet épisode est tragique.

— Alors, pour toi aussi, je suis coupable... Écoute... J'adore mes enfants ; je crains Dieu. Eh bien, que Dieu les fasse mourir si j'ai commis ce crime !

L'accent, le regard d'Etchepare sont si persuasifs, que Yanetta ne doute plus. Le cœur de roc de Mouzon n'en est nullement troublé.

— S'il est innocent, pourquoi a-t-il menti tout à l'heure ? reprend-il tranquillement.

Ces mensonges, ces contradictions, résultent de l'affolement où des interrogations perfides et semées de pièges ont précipité Etchepare... Mais cela, Mouzon le discerne-t-il nettement ? Voit-il vraiment en ce pauvre diable un criminel ?... Je ne sais trop... Peut-être ne le sait-il pas lui-même. Et cette indécision ajoute à la sinistre réalité du personnage, en montrant l'état de demi-inconscience où sa passion le réduit.

Or, cette demi-inconscience, ces tares professionnelles pèsent également sur Vagret — le bon juge. Mais tandis que Mouzon s'y abandonne lâchement, par égoïsme, par basse cupidité, Vagret, dans un sursaut de probité, superbement, sublimement, s'en dépouille... Ainsi s'établit l'antithèse entre les deux figures. Rien de plus poignant que la confession de Vagret, à la fin du troisième acte... Il vient de prononcer son réquisitoire ; à mesure qu'il parlait, ses scrupules s'éveillaient. « Une voix intérieure me reprochait ma violence. » Les charges qu'il invoquait contre l'accusé, il ne pouvait s'empêcher de les trouver

vaines ; il espérait que la défense les réfuterait ; la défense est restée muette. De telle sorte qu'il est sur le point d'obtenir la tête d'un homme que lui, s'il était juge, il n'oserait condamner... Pris d'épouvante, il a demandé une suspension d'audience... Que faire ? Exposera-t-il ses angoisses au jury ? Mais c'est l'acquittement assuré. Et le président, et le procureur général, et ses collègues le détournent d'une résolution si saugrenue, lui représentent qu'il manquera au devoir de sa charge en abandonnant l'accusation... Le véritable devoir, où est-il ?... Et le lamentable Vagret hésite ; il reconstitue les tourments, le drame intérieur qu'il a subis... Ce fut un vertige auquel il céda sans presque s'en rendre compte. D'abord il éprouva la tentation forcenée de lutter contre l'avocat, son contradicteur, de le terrasser ; l'amour-propre, le souci de sa réputation, de sa carrière l'exhortaient au combat. Il usa de tous les arguments, des meilleurs, des pires... Et ce qu'il y a d'affreux, c'est qu'il fit cela de bonne foi, dans un coup d'excitation cérébrale, de colère... « Voilà le métier », gémit-il. Mais il se ressaisit, se redresse. Il éclairera les jurés, il libérera sa conscience. Advienne que pourra !... Il ne sera pas conseiller à la cour ; il sera simplement un brave homme...

Autour de ces deux types de magistrats rôde le député Mondoubleau. Il est le tentateur, le corrupteur ; celui qui protège et dont on a besoin, et que l'on ménage, et dont on paye, par des complaisances, les services. Ce serpent apparaît dans l'enveloppe d'un bonhomme rond, jovial, vulgaire ; il affiche avec roublardise la vieille camaraderie qui l'unit, depuis la Commune, à Eugène (le garde des sceaux)... Mais que de machiavélisme, quelle âpre tyrannie sous cette fausse cordialité ! Mouzon, flatteur et servile, s'insinue dans ses grâces ; il est l'homme qu'il lui faut, prêt à exécuter ses ordres, à tracasser ses adversaires politiques, à épargner ses clients. Mondoubleau pousse Mouzon, et quand ce der-

nier s'est mis dans un mauvais cas pour avoir nocé crapuleusement avec des filles, il détourne de lui les foudres du procureur général... Ce procureur est un homme grave, impeccable, solennel, à cheval sur les principes, peu bienveillant, résolu à punir la frasque du jeune juge... Mais il s'ennuie à Pau, il souhaite se rapprocher de Paris. Et Mondoubleau lui fait comprendre que l'on pourra obtenir du ministre cette faveur, à une condition toutefois : c'est qu'aucun scandale n'atteigne la pauvre magistrature déjà trop décriée. Il faut du tact, morbleu ! Pas d'affaire ! Le déplacement de Mouzon est indispensable... Eh bien, mais... c'est une idée baroque... pourquoi ne lui donnerait-on pas la robe rouge, promise au candide Vagret ? Mondoubleau feint de rire de cette combinaison ; on sent qu'elle est arrêtée dans son esprit et qu'elle s'exécutera, et que le procureur général, désormais domestiqué, y prêtera la main. Cette scène, menée avec une verdeur molièresque, symbolise l'un des maux dont nous mourons : le maquignonnage électoral, l'empoisonnement des mœurs par la prépondérance politicienne...

Les fortes qualités qui assurèrent à l'œuvre son retentissement initial lui valent un regain de succès ; elle ne le doit à aucun mérite secondaire ; elle ne contient ni peinture licencieuse, ni intrigue passionnelle, ni adultère, ni même ce petit bout de roman d'amour que la tradition du vieux théâtre exigeait que l'on introduisît dans toutes les comédies ; elle est sobre, directe, et s'enferme, si l'on peut dire, dans l'austère nudité de son sujet. Elle ne faiblit qu'au dénouement... Que voulez-vous ? M. Brieux est un « auteur moral » ; il a cela dans le sang, il eût cruellement souffert si les canailleries de Mouzon n'avaient point été châtiées. Le besoin d'une sanction lui est aussi indispensable que l'air qu'il respire. Et puis, il connaît la foule, il la sait avide de justice, heureuse d'applaudir à la confusion des méchantes gens ; il lui a livré la tête de Mouzon. Le

mauvais juge périt sous le couteau de Yanetta. Il se laisse tuer avec une facilité inconcevable de la part d'un homme si solidement armé. Ce dernier acte exhale une odeur de convention, d'autant plus déplaisante que les premiers étaient plus réalistes et plus forts... On a l'impression que ce ne sont pas les personnages qui parlent, mais, par leur bouche, l'auteur. La rigueur d'Etchepare, refusant à Yanetta le baiser de ses fils, semble excessive ; elle s'exprime en des termes déclamatoires :

— Je subis une torture atroce, dit le pâtre basque après son acquittement à Yanetta. Je souffre dans l'amour que j'avais pour toi ; c'est parce que tu t'es assise à la place de la mère, toi menteuse, toi sacrilège...

Yanetta, avant de frapper Mouzon, dévide une sorte de réquisitoire contre les vices de l'institution judiciaire :

— Alors vous pourriez, à votre fantaisie, arrêter les gens, sur un soupçon, sans soupçon, jeter la honte et le déshonneur dans les familles, supplicier les malheureux ! Après quoi vous diriez comme Ponce-Pilate : Je m'en lave les mains !...

Brieux ! Brieux ! ici c'est vous que j'entends et non votre farouche Basquaise. Ceci est trop « rédigé »... N'importe ! A ce moment la pièce est finie. Elle excite une noble et durable émotion ; elle a été bienfaisante, elle a porté ses fruits, elle a déterminé le législateur à diminuer les pouvoirs discrétionnaires du magistrat, à donner quelques garanties à l'accusé, à fonder à son profit l'instruction contradictoire... Mais cette vertu combative et utilitaire dans un ouvrage de théâtre n'est qu'accessoire ; le drame ne vit que si, à l'intérêt de la thèse qu'il soutient, — intérêt qui s'écroule dès qu'elle a triomphé, — s'ajoute l'attrait d'une puissante analyse de caractères, d'un tableau de mœurs large et coloré. Cette sève abondante circule dans *la Robe rouge*. Et l'on peut se demander, à ce propos, pourquoi les personnages si vigoureusement construits qui s'y meuvent ne sont pas

demeurés à l'état de types, pourquoi, dans l'usage familier, quand on veut désigner d'une façon générale le mauvais et le bon juge, on ne dit pas un Mouzon, un Vagret, comme on dit un Brid'Oison, un Mercadet, un Poirier, un Giboyer, un Rabagas, un Bellac, un Alphonse ? Peut-être parce que M. Brieux, écrivain peu raffiné, n'a pas mis sur leurs lèvres quelques-uns de ces mots mordus à l'acide et qui ne s'effacent plus. Peut-être tout bonnement parce qu'il ne leur a pas donné des noms assez expressifs...

MM. Huguenet, Grand et Mlle Delvair ont sauvé la partie... Ce n'est pas M. Huguenet qu'on aperçoit sur la scène, c'est Mouzon. Jamais identification plus étroite du personnage et de l'acteur ne fut réalisée. M. Huguenet vit son rôle. La voix, le geste, l'allure, l'éclair du regard effronté et circonspect sous la glace du binocle, ce mélange d'arrivisme, de bon garçonnisme et de cynisme, tout y est, tout se tient. Pas une minute de distraction ni d'oubli. C'est étonnant. M. Grand ne verse pas moins de vérité dans Etchepare ; admirablement bien grimé, il fait de ce sauvage au front têtu, aux yeux de braise, au teint brûlé, au profil d'aigle, aux poings frémissants, une silhouette prodigieusement pittoresque. Enfin, Mlle Delvair nous a charmés. Le costume, et surtout le bonnet de soie des Basquaises, lui sied à ravir. Elle est belle. Et elle est véhémente et « tigresse », sans que son emportement tombe dans la déclamation ou la gesticulation artificielles... Au second acte, elle sentait si vivement les émotions du personnage, elle en était si sincèrement bouleversée, que ses yeux se sont remplis de larmes...

27 Septembre 1909.

II

VAUDEVILLE : *Suzette*, 3 actes.

Une pièce remplie de sentiments généreux, vouée, dans l'intention de l'auteur, à la défense des droits de la mère et s'appliquant à flétrir la tyrannie d'une loi barbare qui porte atteinte à ces droits ; un plaidoyer en faveur de l'enfant, victime des discordes conjugales, otage que se disputent, pendant et après l'instance en divorce, le mari, la femme et les deux familles des conjoints ; l'exposé d'un « cas propre » à la démonstration de cette thèse : tels sont les éléments constitutifs de l'œuvre nouvelle de M. Brieux. Elle exprime un vœu charitable ; elle déplore un mal trop réel... « Ne mêlons pas ces pauvres êtres à nos lamentables histoires d'alcôves, écrivait le dramaturge ; songeons que pour la satisfaction de nos égoïsmes, de nos vanités ou de nos passions, nous imposons à nos petits des souffrances dont toute leur vie peut être empoisonnée... C'est pour eux que j'ai composé *Suzette.* » Théoriquement, M. Brieux a raison de plaindre les enfants placés dans des conjonctures si malheureuses. Mais comment les secourir ? Osera-t-on prétendre qu'une loi qui, de parti pris, les enlèverait au père, les confierait à la mère — celle-ci fût-elle vraiment indigne — serait une bonne loi ? Tout cela se ramène à une question d'espèces. Les articles du Code qui régissent ces sortes de conflits sont bienfaisants

ou iniques selon qu'on les applique avec ou sans discernement. Le mieux serait de n'y recourir qu'à la dernière extrémité, quand toute espérance de conciliation est morte, et que les parents se résignassent à souffrir afin de ne point faire souffrir, et que chez eux l'amour paternel ou maternel fût assez fort pour étouffer la révolte des incompatibilités d'humeur, l'amertume des griefs réciproques... Voilà, je pense, la « moralité » qui ressort de *Suzette*...

(Notez que l'on pourrait prendre le contrepied de cette démonstration et soutenir que le sort de l'enfant, tiraillé entre les époux judiciairement disjoints, n'est pas plus misérable que celui qui l'accable au sein d'un ménage désuni, dans une atmosphère de perpétuels orages et de querelles intestines.)

Mais un auteur est maître de choisir son point de vue. S'il touche l'auditoire, s'il le convainc, il a gagné la partie. Plusieurs conditions sont nécessaires pour que le public se laisse émouvoir et persuader. Il faut lui proposer des combinaisons d'événements rigoureusement liées, où se meuvent de vivantes figures, et non pas des personnages artificiels, déformés selon les besoins de la cause et les exigences du dénouement. Ceci est une des tentations auxquelles succombent le plus ordinairement MM. les auteurs. Au lieu de faire jaillir les situations de l'évolution et du choc des caractères, ils subordonnent les caractères aux situations ; ils donnent un coup de pouce ; la vérité est faussée ; l'ouvrage aussitôt devient factice. M. Brieux n'a point entièrement évité cet écueil. Sa pièce ne possède pas les beautés supérieures, la rigueur de logique, la sincérité d'observation que nous admirons dans *la Robe rouge*. Elle n'exhale pas une profonde odeur d'humanité. Nous l'avons écoutée quelquefois avec plaisir, — quelquefois avec impatience ; elle nous a intéressé et déçu... Malgré le but élevé qu'elle s'assigne, ce n'est qu'une comédie de genre, attendrie et un peu vaine ; ce n'est pas une forte comédie...

Le premier acte contient un agréable tableau de mœurs bourgeoises. M. et Mme Chambert vieillissent en rentiers dans leur cottage. Ancien magistrat, apaisé et philosophe, le mari s'applique à tempérer les dispositions agressives de sa femme qui a des affections et des haines impétueuses. Mme Chambert adore son fils Henri, sa petite-fille Suzette, une délicieuse gamine de dix ans ; elle abhorre sa bru Régine ; elle lui reproche son origine, sa frivolité, sa prodigalité, son impiété. Régine a pour père un marin retraité, Marseillais et hâbleur ; pour sœurs une étudiante en médecine et une future actrice. Tout cela sent la bohème. Henri a contracté, envers et contre tous, ce sot mariage ; pour subvenir aux charges d'une maison trop lourde, il s'est lancé à l'étourdie dans le monde des affaires ; il a tripoté, spéculé ; de louches entreprises l'ont à demi ruiné. Ces mésaventures, on les impute à Régine.

Il est très malheureux ; il l'est encore plus qu'on ne le supposait. Non seulement Régine l'entraîne au désordre, mais elle le trompe. Il vient annoncer ce désastre à ses parents qui en sont furieux et secrètement ravis, car ils y voient une chance de le reconquérir ainsi que la mignonne Suzette. Henri a surpris Régine au moment où elle accordait un baiser équivoque à l'un de ses amis, Georges Livrain. Il a chassé l'amant, accablé de reproches mérités l'épouse légère ; repentante, confuse, protestant de son innocence, elle a sollicité en pleurant sa grâce qu'Henri lui a, avec des mots ignominieux, refusée. Alors elle s'est redressée sous l'outrage, et lui a crié en manière de défi :

— Eh bien, oui, j'ai un amant...

Un si impudent aveu n'a qu'une sanction : le divorce. C'est à quoi Henri se résout, non sans appréhension ; son faible courage envisage l'embarras, le scandale, le fâcheux retentissement d'un procès qui remuera tant de boue ; une minute il incline vers le pardon. Mais la terrible Mme Chambert l'en détourne ; avide d'as-

souvir sa rancune, elle l'exhorte à se montrer inflexible.

Lorsque Régine accourt dans l'espérance de le fléchir, elle ne peut l'aborder : on lui ferme au nez la porte du logis, on la chasse ; son beau-père lui pose un ultimatum.

— Ne résistez pas ; renoncez à Suzette ; acceptez bénévolement le divorce ; et nous n'invoquerons pour l'obtenir que des fautes vénielles ; nous tairons vos torts véritables ; vous ne serez pas déshonorée.

Elle repousse l'odieux marché. Elle se défendra, luttera. Plus que jamais elle se proclame calomniée.

— Ce mari, cet enfant que vous essayez de me prendre, je les garderai.

Nous attendons la bataille... Toutefois notre sympathie reste indécise... Régine a-t-elle pour Suzette les sentiments d'une mère passionnée ? Nous voulons bien le croire, mais nous n'avons pas de témoignage direct de cette tendresse. Et quant à sa vertu présumée, nous ne pouvons nous empêcher de la trouver bien fragile... A supposer que l'adultère n'ait pas été consommé, il s'en est fallu de peu de chose. Ce commencement de trahison suffit à justifier les soupçons, la colère de l'époux et son désir d'écarter de lui une compagne moralement infidèle... Le mari nous déplaît (nous le devinons bas et lâche) ; la femme nous inquiète... Ne la jugeons pas encore... Attendons.

Au second acte, changement de milieu. Nous quittons les fourmis et passons chez les cigales, dans l'atelier montmartrois de M. Gadagne, le père de Myriam, de Solange et de Régine. Deux scènes épisodiques mettent en relief l'accent aillé et la verve phocéenne du capitaine au long cours, promu à la dignité de poète tragique, traducteur d'Homère, auteur d'un certain *Achille* qui sera représenté sur quelque théâtre de la Nature. Il corrige la diction vicieuse de Myriam, précipite par la fenêtre un quidam trop empressé à suivre dans la rue sa fille Solange ; glorieux, bonhomme et grandiloquent

il évoque Numa Roumestan, l'Équipage de *l'Arlésienne* et Delobelle... Il rentre dans la coulisse dès que, ces hors-d'œuvre expédiés, recommence l'action principale ; il n'y joue qu'un rôle discret. Régine vient lui demander asile ; elle lui amène Suzette qu'elle a pu retirer du couvent (et l'on ne conçoit guère, par parenthèse, que la prudente grand'mère n'ait pas, en des circonstances si critiques, conservé la fillette à son foyer)... Des dispositions belliqueuses qu'elle affectait tout à l'heure, la jeune femme est tombée dans une grande humilité ; elle essaye d'expliquer à Henri, qui l'a rejointe, leur malentendu.

— Je n'ai pas d'amant, je le jure ; ce baiser n'était qu'une inconséquence, et mon aveu qu'une furieuse réponse à la violence de tes paroles ; torturée par toi, j'ai voulu te torturer...

De nouveau elle implore sa clémence, elle promet d'être à l'avenir obéissante, docile, déférente envers ceux-là mêmes qui la persécutent ; et comme il reste sourd à ces prières, elle prend l'offensive. Si elle fut coquette, n'est-ce pas lui qui l'a poussée au désordre par son imprévoyance, sa légèreté, sa dépravation, les détestables contacts qu'il lui infligea ? Elle a subi l'entraînement d'une corruption générale ; mais elle a soif de s'en évader ; elle aspire aux félicités bourgeoises du dîner de famille sous la calme lumière de la lampe. L'inexorable Henri murmure : « Il est trop tard. » Alors elle s'élève contre sa dureté. N'a-t-il pas eu, lui aussi, des défaillances, des infidélités sur lesquelles elle a bien voulu fermer les yeux, et des indélicatesses plus graves qu'elle a amnistiées ? Elle lui rappelle à demi-mots une affaire de « poinçons » qui pouvait le perdre (il a fraudé l'État dans des fournitures militaires). Il se trouble. Il va céder. Ses parents surgissent juste à temps pour raffermir son énergie mollissante. En vain les adjure-t-elle : « Ne m'enlevez pas mon mari ; je serai la meilleure des femmes, assidue à ses devoirs... » Ils lui

enjoignent de leur donner Suzette que le papa Gadagne dissimule dans sa chambre...

— Vous concevez qu'une enfant bien élevée ne saurait habiter une telle maison.

Le loup de mer n'est pas homme à endurer ces paroles. D'un geste bref, accompagné de vives prosopopées, il congédie les insolents qui lui ont manqué de respect. Néanmoins, il doit céder à la force ; un jugement du tribunal, rendu en bonne forme, attribue au père la garde provisoire de l'enfant ; Suzette, sur l'injonction du commissaire, est arrachée des bras de la mère désemparée et gémissante. L'acte s'achève sur cet épisode mouvementé. Et voyant le beau visage convulsé de Mme Mégard, écoutant ses sanglots et ses plaintes, nous nous souvenons d'une scène d'*Anna Karenine*. Dans la salle les mouchoirs se déploient, on pleure. Rien n'est plus pathétique et d'un effet plus contagieux que la douleur maternelle.

Nous arrivons au dénouement. C'est la gentille Suzette qui le prépare et l'opère ; elle devient la protagoniste du drame ; les autres s'effacent devant son importante petite personne. Suzette aime sa maman ; elle l'aime davantage parce qu'on lui défend de l'aimer et qu'on la torture par elle. Sa grand'mère lui dicte une lettre venimeuse, destinée à déchirer le cœur de la pauvre femme. Suzette obéit, mais elle griffonne en secret un billet consolateur, qui sera le baume appliqué sur la blessure... Régine, à bout de courage, se traîne aux pieds de ses bourreaux.

— Je renonce à la lutte, s'écrie-t-elle, je suis vaincue... Conservez cette enfant, je ne veux pas qu'elle reçoive sa part des coups que nous nous portons. Ils la meurtrissent ; elle est sensible et fine ; j'immole mon bonheur à sa santé, à sa vie...

Elle aurait pu se servir d'armes empoisonnées, se venger d'Henri, divulguer par la voix d'un avocat ses

tares cachées ; elle ne s'abaisse pas à de si viles représailles ; la clémence qu'on lui a refusée elle l'accorde... Et le mari bouleversé par cette magnifique grandeur d'âme, rasséréné, délivré des craintes qui le tenaillaient, convaincu de l'entière blancheur de Régine, met fin à son supplice, lui rouvre les bras.

Interrogeons-nous attentivement... L'histoire que je viens de résumer nous a-t-elle émus ?... Quelques larmes ont coulé à la fin du deuxième acte... Tout enlèvement d'enfant en fait répandre. Il y a de ces situations théâtrales qui ébranlent traditionnellement, si l'on peut dire, la sensibilité de la foule. Mais ce n'est là qu'une émotion superficielle, momentanée ; ce n'est pas l'émotion profonde que la réflexion ne dissipe pas et fortifie. Des incertitudes nous assaillent. Nous embrassons, d'un regard d'ensemble, cette Régine autour de qui la pièce évolue ; elle nous paraît manquer de logique, de réalité ; nous ne discernons pas nettement les mobiles de ses attitudes successives et contradictoires. Aime-t-elle son mari ? Est-elle vraiment attachée à cet être abject, dénué de bravoure, de générosité, prêt à tous les compromis, sinon aux pires scélératesses, aussi répugnant à voir qu'à entendre ? S'accordait-elle avec lui avant la crise qui les a brouillés ? Nullement. Ecoutez-la. « Depuis dix ans, je pourrais compter les jours qui se sont passés entre nous sans disputes... » De son côté, il marque, en termes également précis, leur désaccord : « Chaque fois que j'ai échoué dans mes entreprises, elle m'a traité d'imbécile. » Au fond, elle l'exècre. Et nous comprenons bien que si elle retourne à lui, et sollicite un rapatriage, c'est uniquement pour n'être pas privée de sa fille, et que l'épouse ici abdique devant la mère. Ce que nous ne saisissons pas, ce sont les scrupules qui la déterminent à s'avouer vaincue, à déserter le combat. Comment ne passe-t-elle pas de la *manière faible*, inefficace, à la *manière forte* ? Remarquez qu'elle se retire sur une victoire.

Elle a des moyens d'intimidation contre son mari et elle renonce bénévolement à en user. Elle s'efface, au moment où le cœur de Suzette, qu'on a essayé de lui ravir, lui revient. L'enfant est avec elle, s'allie à elle ; au lieu que son courage puise un nouvel aliment dans ce soutien imprévu, il l'affaisse ; ce qui devrait le ragaillardir l'appauvrit. Elle livre délibérément à l'ennemi la chère créature qui lui demande secours ; elle ne se dit pas que, l'abandonnant après qu'elle a su se faire aimer d'elle, elle la condamne à l'énervement meurtrier d'un lent supplice. Car enfin sa résignation provoque un revirement heureux ; mais elle n'a pu le prévoir. Est-il possible, est-il humain qu'elle accepte cette solution sans avoir fait un immense effort pour l'éviter, qu'elle ne cherche pas, soit à reprendre empire sur l'âme médiocre et vacillante d'Henri, soit à lui imposer brutalement ses volontés ? Il y a des cas où le « chantage » est légitime... Que ces objections se précisent dans l'esprit du spectateur, qu'elles l'assiègent obscurément : elles lui causent une sorte de malaise, elles communiquent à l'œuvre un je ne sais quoi de concerté, de conventionnel. Il semble que les personnages ne vivent pas leur vie propre, et que derrière eux nous apercevions la main de l'auteur, qui, arbitrairement, les fait agir...

Les mieux modelées d'entre ces figures apparaissent dans le rayonnement de l'héroïne... Le mari est psychologiquement plus vrai que la femme, et dans sa bassesse, construit avec solidité, marqué de traits exacts. Il n'a qu'une vague conscience de la valeur de ses actes.

— Tu t'es exposé à passer en cour d'assises, lui dit son père.

— Qui est-ce qui ne s'y est pas exposé une fois ? réplique-t-il.

Sa veulerie se double d'un incurable égoïsme, d'une extrême lâcheté... Il serait disposé à absoudre Régine, non par amour, mais afin de s'éviter des complications désagréables. Ce qui l'arrête, c'est qu'il médite de tirer

de ses parents une « plume » de cinquante mille francs et espère, par son obéissance, se les rendre complaisants. Il appartient à qui le domine par la crainte, à qui le paye. Il appartiendrait à sa femme si elle le voulait bien ; il est la proie de sa mère. Celle-ci l'aime jalousement, férocement, comme elle aime Suzette, comme l'avare aime son or, d'une passion exclusive, intolérante, qui fait d'elle, par la seule exaltation de ce sentiment, un monstre capable de toutes les cruautés, un tortionnaire. La haine vouée à sa bru est l'idée fixe qui l'absorbe, la gouverne, l'aveugle. Elle s'efforce d'en imprégner son vieil époux qui, plus modéré, mais influençable, résiste à demi et à demi se laisse entraîner.

Ces nuances sont judicieusement notées. M. Brieux a de bons yeux d'observateurs qui voient juste, mais pourquoi voient-ils si gros ? Il existe dans *Suzette* une scène typique où ses qualités et ses défauts, ce qu'il y a de meilleur et de plus mauvais en lui, se trouve synthétisé. C'est la scène du *suiveur*... Une des filles de Gadagne, Solange, a été accostée dans la rue par un monsieur, qui l'a assassinée de ses obsessions. Elle a feint de l'écouter dans le dessein de le confondre ; il l'a accompagnée chez elle, elle a souffert qu'il montât l'escalier, elle lui ouvre la porte, l'introduit sous le toit paternel, et après avoir joui de son désappointement, en présence du père, de la sœur, de toute la famille assemblée, elle lui lance à la figure les plus rudes vérités, lui « lave la tête ». L'idée était charmante. L'idée chez M. Brieux est toujours charmante, ou ingénieuse, ou forte. Mais que l'exécution est sommaire ! Solange ne raille pas son malencontreux persécuteur, elle le foudroie, le pulvérise, soulève à bras tendus les blocs d'une rhétorique virulente :

« Rappelez-vous ceci, vous et vos semblables. Qu'est-ce que vous pouviez espérer, attendre ? Du moment que la personne interpellée par vous ne répond pas *oui*, vous devriez en conclure que vous vous êtes mépris. Pourquoi

continuez-vous ? Vous croyez-vous irrésistible ? Regardez-vous dans la glace... C'est tout de même malheureux que, si l'on n'est pas vieille ou difforme, on ne puisse sortir sans être exposée aux insolences des goujats et des pleutres de votre genre. »

Sans doute, Solange dit au suiveur ce qu'elle doit lui dire, mais elle le dit mal, et nous avons l'impression que ce n'est pas elle qui parle, et la sensation très vive d'un désaccord entre le caractère de cette jolie Parisienne telle qu'on nous l'a dépeinte, fille d'artiste, libre d'allure, émancipée, un peu sceptique, accoutumée aux frôlements de la vie, et la violence directe de ce discours ; nous sentons que la vraie Solange aurait moins de véhémence et plus d'ironie, et que sa fureur revêtirait des formes plus spirituelles et qu'elle ne pourrait s'empêcher de rire devant la mine déconfite du monsieur, et que la leçon qu'elle lui inflige, pour être moins solennelle, n'en serait que plus cinglante... Solange s'exprime comme pourrait le faire une brave femme du peuple, une bonne commère des halles, désireuse de soustraire l'innocence de sa fille aux tentatives criminelles d'un apache. Cet accent populaire, cette sorte de verbosité et de verdeur faubouriennes, on les rencontre non pas seulement groupés dans une scène, mais épars un peu partout dans le dialogue. Cela est très curieux. Il semble que M. Brieux éprouve l'impérieux besoin d'user de ce vocabulaire, lorsqu'il veut flétrir un abus, ou enfoncer sa conviction dans le cerveau du public, ou rendre l'animation de deux personnages, — quels qu'ils soient, — qui se disputent. Oyez les propos qu'échangent Henri et Régine (n'oubliez pas qu'ils appartiennent à une classe sociale élevée et reçurent l'un et l'autre une éducation mondaine). Régine reproche à Henri l'insouciance amusée avec laquelle il tolérait, et même encourageait, les galanteries suspectes de ce Georges Livrain qu'on lui prête pour amant :

« — Le soir du champagne au bourgogne ou aux

fraises à Fontainebleau, tu as forcé Raymond de redescendre afin de me donner Georges pour voisin.

« — *On avait bu comme des imbéciles.*

« — Je sentais que mes bonnes amies trouvaient que décidément je faisais trop de manières. Voilà ! Le mari a peur d'être ridicule en manquant de complaisance, et la femme la même peur en restant honnête. »

Qui s'exprime ainsi ? Serait-ce un petit commerçant du quartier Saint-Antoine, un contremaître d'usine, et leurs « dames », ex-ouvrières, ex-demoiselles de magasin ? C'est M. Henri Chambert, avocat, fils de magistrat, bourgeois de marque, c'est l'une des trois filles de M. Gadagne, ex-officier de marine, frotté de littérature. Je n'ai pas le snobisme de l'hôtel de Rambouillet. Mais je crois indispensable qu'une étroite harmonie règne entre le langage et la condition des personnages... Si le personnage parle *faux*, on s'imagine tout de suite qu'il pense et agit *faux* ; l'œuvre perd l'apparence de la vérité ; l'oreille, très sensible à cet accord, en exagère peut-être l'importance, juge trop vite le fond d'après la forme. M. Brieux ne tient pas assez compte dans *Suzette* d'une convenance si délicate. Il va droit son chemin. Il veut parler : il parle. Il veut plaider : il plaide. Il se rue allégrement à l'assaut ; il rompt des lances en faveur de la noble cause dont il s'est constitué le chevalier. On l'écoute car il éveille l'estime et la sympathie ; on l'applaudit car il a des dons merveilleux de dramaturge et sait tenir en haleine la curiosité, et n'ennuie jamais. Mais il ne soupçonne pas les petites déceptions qu'il inflige à ceux qui l'admirent, les petits mouvements d'impatience qui se mêlent aux bravos dont on le salue. Préoccupé de la ligne générale du tableau, il néglige les finesses d'art du coloris. Et nous prisons infiniment son talent ; et nous enrageons tout bas de ne l'avoir point trouvé, cette fois, assez parfait.

4 Octobre 1909.

G. DE CAILLAVET ET R. DE FLERS

VARIÉTÉS : *Le Bois sacré*, trois actes.

MM. de Flers et de Caillavet se sont fait une place privilégiée dans le théâtre actuel ; ils ont de la gaieté, de l'esprit, une extraordinaire habileté, l'intuition de ce qui plaît au public et le visible souci de ne pas lui offrir qu'un vain amusement. A leurs pièces légères, bâties sur des imbroglios de vaudevilles, ils ajoutent le ragoût d'un peu de psychologie. Ils veulent peindre les mœurs contemporaines, ou tout au moins en donner une vivante esquisse. Ils rêvent de s'assimiler la philosophie souriante et profonde de Meilhac ; s'ils ne nous la rendent pas pleinement, — car elle est inimitable — quelquefois ils en approchent. Il y a dans *le Roi* des morceaux de haute comédie, des traits admirables... Ils sont plus rares dans *le Bois sacré*... Ici, la verve a faibli ; on la sent comme gênée, incertaine ; il semble que les auteurs n'osent aller jusqu'au bout de leur projet, et que, partis bravement en guerre, ils rebroussent chemin, pris d'une soudaine timidité. L'ouvrage, après avoir effleuré la satire, dérive vers la bouffonnerie. A cet égard, il nous a déçu ; mais il renferme des scènes divertissantes, des mots heureux ; il bénéficie du talent prestigieux des interprètes. C'est, en somme, un agréable et brillant spectacle...

Le premier acte nous introduit au foyer de M. et Mme Margerie. Ce couple forme le meilleur des ménages. Francine Margerie écrit des romans ; son mari cultive les sports. Il n'est pas très intelligent. Elle l'est pour deux. Ils s'adorent.

— Comment une femme comme toi peut-elle aimer un homme comme moi ? lui demande-t-il ingénument.

— Parce que tu es sain, bien portant, et quand je t'embrasse je crois manger des tartines. Mais toi, pourquoi m'aimes-tu ?

— Je t'aime, répond-il, parce que j'en ai l'habitude, et que je jouis de mon bonheur comme du beau temps...

Des événements vont troubler cette félicité conjugale (oh ! de tout petits événements). Francine, qui s'apprêtait à boucler ses malles pour se rendre à la campagne (il lui tarde de revoir ses arbres et ses bêtes ; elle a une âme de fermière), subit des visites. Nous assistons à un défilé d'originaux et de fâcheux. Voici le voisin Des Fargettes, le parfait « gaffeur » ; il assassine la romancière de galanteries importunes ; il lui demande de faire décerner un prix littéraire au livre d'une dame du monde de ses amies. Francine protège une autre candidate, une Mme de Valrenay, qu'elle ne connaît point d'ailleurs, mais dont elle prise le mérite. Des Fargettes n'a point de chance avec Francine. Finalement, il lui présente le colonel comte Zakouskine, diplomate *in partibus*, directeur des ballets impériaux.

Quand ce personnage apparut, un immense fou rire secoua les spectateurs, et lorsqu'il commença de parler, leur joie devint du délire. Il faudrait qu'un rôle fût bien plat pour que Max Dearly n'en tirât pas quelque chose d'extraordinaire. Or, celui-ci est étroitement adapté à ses moyens d'expression. Zakouskine danse, et vous savez l'agilité parfois trop trépidante et clownesque de Max Dearly. Ce qui pourrait être un défaut devient une qualité ; c'est le comble de la malice et de l'adresse. Zakouskine affiche une monstrueuse fatuité,

des allures équivoques de croupier de cercle et de ténor ; c'est l'aventurier, c'est le *rasta*... Tout cela, Max Dearly le réalise avec une grâce extrême, sans appuyer, sans déformer plus qu'il n'est nécessaire la nature. Il a le don, le génie du pittoresque. Regardez-le, sanglé dans sa redingote beige, la tête haute, le buste cambré, l'œil fascinateur, le jarret impatient, le geste tour à tour emphatique, impérieux, servile... Et le ton dont il assaisonne ses discours... Une merveille !...

— Je suis né, raconte-t-il, d'une mère italienne, d'un père russe. A vingt ans, il m'a fallu opter pour l'accent...

Son accent innommable, c'est l'Oural, c'est l'Etna... Il unit la véhémence sicilienne au charme slave... Mais j'entends l'avertissement du lecteur : « Hé là ! hé là ! trêve de louanges à l'acteur ! Narrez-nous la pièce ! »... La pièce ne saurait se séparer des acteurs ; en eux, réside un de ses principaux attraits ; ils sont pour moitié dans l'accueil qu'elle a reçu ; ne vous étonnez donc pas si j'y insiste...

Parmi les visiteuses qui persécutent Francine, il y a Mme Adrienne Champmorel, la petite femme très nerveuse, très évaporée du directeur des beaux-arts. Elle sollicite son patronage en faveur de « l'Œuvre des premiers prix du Conservatoire »... Adrienne éprouve, avec une déplorable facilité, l'effet de la séduction masculine. Dès qu'un bel homme surgit, elle pousse un soupir, se pâme ; elle est foudroyée. A peine a-t-elle aperçu Zakouskine qu'elle tombe dans ses bras. Cette sensibilité sera le ressort de la comédie ; un autre encore agira : l'ambition subitement éclose chez la romancière. Nous avons vu combien Francine était simple, dénuée de vanité professionnelle. Dans un couplet élégamment ciselé (MM. de Caillavet et de Flers sont restés fidèles à la vieille tradition des airs de bravoure), elle nous a dit l'indifférence que lui inspiraient les consécrations officielles,

et particulièrement la croix d'honneur. Pourtant, lorsqu'elle apprend que cette distinction sera attribuée à une autre qu'elle, à sa protégée Mme de Valrenay, elle en ressent un dépit qui se traduit d'abord par des mots discrets, puis qui grossit, s'enfle, déborde, ruisselle. En trois minutes, Francine passe de la sérénité à la fureur. Ce revirement, quoique un peu prompt, n'est pas dénué de vraisemblance. Nous pouvons concevoir que la fièvre rouge s'allume instantanément, et brûle et dévore ceux qui se flattaient d'échapper à ses atteintes.

— Nous n'allons plus aux champs, déclare Francine à son époux stupéfait et furieux. Je veux être décorée !

Toutes ces scènes d'exposition sont pimpantes ; la fantaisie s'y allie aimablement à l'observation ; si le milieu et la fin de l'œuvre eussent tenu les promesses du début, elle eût remporté une victoire égale à celle du *Roi*. L'auditoire était dans une disposition familière aux habitués des « générales » et que l'on peut appeler la *sympathie expectante*. Il a écouté le premier acte ; il l'a goûté... Il attend... Il est prêt à flamber... Que son impression favorable se confirme, et sa bienveillance se mue en enthousiasme, et le succès se hausse aux proportions du triomphe. Il suffit d'une étincelle pour mettre le feu aux poudres. L'étincelle n'a pas jailli du second acte du *Bois sacré*. Ce n'est point qu'on l'ait jugé ennuyeux ; on l'a trouvé trop superficiellement gai, assaisonné d'épices trop anodines ; on espérait plus et mieux des auteurs ; et cette exigence est pour eux très honorable ; elle montre l'estime que l'on a de leur talent, ce dont on le croit capable. Au lieu du tableau incisif que nous souhaitions, nous n'avons eu qu'une série d'épigrammes à l'eau de rose, qu'une farce vaguement aristophanesque.

La satire doit, sous peine de ne pas être, s'appuyer sur un fond de vérité. Il faut que celle-ci transparaisse

à travers les plus énormes extravagances ; c'est elle qui leur donne du piquant. Si la raillerie ne s'attaque à rien de précis, elle est sans effet et sans portée. La « charge » de M. Jourdain ne nous amuse que parce que, malgré tout, nous y voyons le portrait d'un homme vivant. Même sous le turban du mamamouchi, il garde son caractère ; nous nous écrions : « Comme c'est ça ! » MM. de Caillavet et de Flers ont méconnu cette loi essentielle, négligé de communiquer à leur « bourgeois gentilhomme » — M. Champmorel, directeur des beaux-arts — ce minimum de réalité nécessaire. C'est un fantoche, entouré d'autres fantoches, un roi de féerie, un ministre d'opérette. M. Champmorel mande le secrétaire général du Conservatoire et lui remet sous pli cacheté la liste des lauréats du concours de fin d'année. Eh bien, non, non ; cela n'est pas drôle : le public sait que les choses ne se passent pas ainsi ; il ne rirait que si vous lui proposiez un exemple plus plausible du despotisme administratif. Il sait aussi qu'un directeur des beaux-arts, si grotesque soit-il, ne fera pas parade de son ignorance, mais la dissimulera, et qu'il n'interrogera pas solennellement ses subordonnés pour qu'ils lui révèlent les noms des neuf Muses !... Mes remarques sont pédantes. J'ai l'air de brandir un lourd pavé contre d'inoffensives petites mouches. J'essaye d'expliquer pourquoi les flèches de MM. de Caillavet et de Flers n'ont pas cette fois atteint leur but. C'est qu'ils les ont, cette fois, lancées d'une main molle, et n'en ont pas aiguisé les pointes...

Ces considérations m'éloignent de la pièce. J'y reviens. L'ambitieuse Francine Margerie se rend auprès de M. le directeur des beaux-arts et implore son appui. Il le lui accorde volontiers, mais il prétend en toucher le salaire immédiat ; il s'émancipe ; il risque une impertinente déclaration et veut voler un baiser. Une gifle retentissante refrène son audace.

— Ne pas savoir être coquettes, murmure Francine, c'est le châtiment des honnêtes femmes.

Elle regrette l'accès de colère où elle s'est abandonnée. Voilà son ruban bien compromis... Pourtant, tout peut se réparer. Elle observe que la petite Adrienne Champmorel, déjà lasse du conquérant Zakouskine, darde des œillades engageantes vers Margerie. Elle serait trop sotte de ne pas en profiter... Les femmes intriguent pour leurs maris. N'est-il pas juste que les maris se démènent pour leurs femmes ?

— Je compte sur toi, dit-elle ; obtiens ma croix de Mme la directrice... Ne me trompe pas complètement ; je te le défends, mais sois enjôleur, persuasif.

Le naïf Margerie marche à regret ; il fait deux doigts de cour à Adrienne, et il se prend à son propre piège ; sa vertu ne résiste pas aux assauts de la rusée coquine... Francine sera décorée... A quel prix ? Elle s'en doute... Elle déteste ce hochet qui lui coûte si cher :

— Je t'assure que je n'y tiens plus ; en te le disant, je suis *presque sincère*.

C'est le mot du vieux Marèze de *la Massière*, quand il feint de se désintéresser de son élection à l'Institut. C'est le mot de tous ceux que tourmente obscurément la soif des honneurs. Secrètement ravie, elle accepte le « hochet ». Elle ne le refusait que pour la forme. M. Champmorel l'épingle à son corsage. Et maintenant, le mari recule effrayé.

— Je ne puis m'habituer à l'idée d'avoir dans mon lit un chevalier de la Légion d'honneur !

Qu'à cela ne tienne ! Francine décroche son ruban... jusqu'au lendemain matin... Elle pardonne à l'époux qui ne lui fut infidèle que par obéissance et pour le bon motif. On s'embrasse. Et c'est le point final de la comédie. Comme elle était un peu courte, MM. de Caillavet et de Flers y ont joint au deuxième acte le régal d'une pantomime, et au troisième d'un divertissement chorégraphique, tous deux exécutés par Eve Lavallière

et Max Dearly... Je ne conteste pas l'agrément de ces hors-d'œuvre ; s'ils ne diminuent pas l'ouvrage (Molière a fait jouer des comédies-ballets), ils ne l'enrichissent pas beaucoup littérairement. Cet expédient témoigne de l'évident désir qu'avaient les auteurs de tirer parti du talent — de tous les talents — de leurs interprètes... M. Max Dearly est leste comme Vestris ; les jambes de Mlle Lavallière sont spirituelles, sa physionomie mobile : ordonnons-leur de mimer, de danser... Fort bien ! mais je ne puis m'empêcher de penser que s'ils avaient été acrobates, jongleurs, une séance de trapèze ou de prestidigitation se fût insinuée dans l'intrigue, Aucun tour de force n'est impossible à l'ingéniosité de MM. de Caillavet et de Flers. Et mon Dieu ! de tels amusements sont inoffensifs ; ils n'ont qu'un inconvénient, c'est de transformer chacun des acteurs en un soliste, en une sorte de « phénomène », — ce qu'on appelle au café-concert un « numéro », — et d'accroître immodérément leur importance. L'équilibre de la pièce se trouve rompu. On oublie le personnage, on ne voit plus que le comédien. Et l'on ne sait plus si l'on applaudit le comédien ou le personnage.

Je n'ai pas dissimulé les faiblesses de l'ouvrage, son inconsistance, son irréalité, l'énormité de sa bouffonnerie, la vanité de ses velléités satiriques. Néanmoins, un grand talent y est dépensé. Il contient un rôle exquis — Francine — modelé avec un tact, une délicatesse, nuancé avec un art qui prouvent que les auteurs du *Bois sacré* pourront écrire, lorsqu'ils le jugeront à propos, une véritable comédie. Il leur suffit de le vouloir fermement, de résister à l'appât du succès facile. Ce sont à l'occasion d'excellents psychologues. Voyez Francine. Elle est pétrie de grâce, étincelante d'esprit. Ecoutez ses explications au journaliste qui l'interviewe...

— Je suis heureuse.

— Vous aimez votre mari ?

— Je l'adore.

— Alors vous n'êtes pas intéressante...

Elle est mieux qu'intéressante : elle est charmante...

— J'ai commencé à écrire sans y penser, dit-elle, peut-être parce que je n'avais pas d'enfants. Les enfants tiennent lieu de littérature. Ce sont des livres qui ne finissent pas...

Rien de plus comiquement exact que l'éveil en elle de la fièvre momentanée qui la trouble, et de plus joli que son retour, une fois l'accès passé, à la simplicité de la vie bourgeoise... Nous connaissions la femme de lettres hommasse, ou romanesque, ou neurasthénique, ou hystérique, la femme de lettres-Messaline, la femme de lettres-lady Macbeth. On ne nous avait pas encore présenté la femme de lettres bonne femme et brave femme. La figure est neuve. Ah ! si MM. de Caillavet et de Flers l'eussent développée, poussée plus à fond !... Mais enfin, leur esquisse est savoureuse. Et M[me] Jeanne Granier achève ce qu'ils ont ébauché, complète le portrait, le met en pleine lumière, le dresse debout, d'aplomb, bien en chair, sur les planches, lui communique la vie qui déborde d'elle, l'imprègne de bonhomie, d'allégresse et de santé...

En résumé, *le Bois sacré*, nonobstant ses imperfections, a beaucoup fait rire... Et vous savez, quand on rit !...

28 Mars 1910.

ALFRED CAPUS

VARIÉTÉS : *Un Ange*, trois actes.

Le cas du nouvel ouvrage de M. Alfred Capus est fort singulier, et j'ajouterai fort instructif. Le soir de la répétition générale, M. Albert Brasseur, atteint d'une subite aphonie, sollicite l'indulgence du public. Celui-ci ne la lui marchande point et lui témoigne la sympathie que justifie un si fâcheux accident. Il prête une oreille attentive à cette voix mourante, soutient l'acteur de ses applaudissements. Le pauvre comédien endure un cruel supplice ; il va héroïquement jusqu'au bout de son devoir. Mais l'angoisse qu'il éprouve jointe au malaise physique l'attriste, assombrit le personnage, le rend inintelligible ; car ce rôle est un rôle tout en dehors, chargé d'exprimer l'exubérance et la joie. Les effets de contraste combinés par l'auteur se trouvent anéantis, le dessin du caractère faussé. L'œuvre s'en ressent ; elle se déroule dans une atmosphère d'indécision, de malaise ; et le succès en semble compromis. Trois jours plus tard, elle réapparaît aux chandelles ; M. Prince a remplacé M. Brasseur, mais il n'est pas enroué ; son organe claironnant, sa figure épanouie, son nez en l'air, son allure brouillonne expriment l'allégresse et

l'incohérence : exactement ce qu'a voulu M. Capus. Soudain, la pièce s'éclaire. C'est à ne pas la reconnaître. Hier, l'attention languissait ; aujourd'hui, elle s'anime. Pour ma part, j'avais goûté un médiocre plaisir à la répétition générale ; j'en ai pris un véritable à la première représentation. Cette comédie qui m'avait presque ennuyé, finalement m'a diverti. J'ai cru même y découvrir une infinité de choses que je vais essayer d'énumérer.

Elle évolue autour d'une figure centrale, d'où elle tire son principal intérêt psychologique. L'*Ange*, c'est un portrait de femme, le portrait d'une petite femme buriné avec une netteté ironique et spirituelle. Antoinette fut une vierge candide et délicieuse, avant de devenir la femme légitime de l'huissier Fernand Lebelloy. Du moins, son mari nous le dit-il :

— C'était la jeune fille dans toute sa grâce, la jeune fille d'un roman d'autrefois. Impossible de lire derrière ces yeux, derrière ce front, d'autres pensées que les plus délicates, les plus pures.

Brusquement, elle a changé d'allure ; vertueuse, elle l'est au sens strict du terme ; elle repousse les assauts que lui livre un hobereau campagnard, le vicomte de Saintfol ; elle ne trompe pas son époux ; elle prétend l'aimer ; elle l'afflige, l'exaspère par l'éclosion de nombreux défauts qu'il n'avait point prévus. Il s'aperçoit qu'elle est gaspilleuse, excentrique, joueuse surtout. Elle ébouriffe par ses chapeaux tapageurs la calme plage bretonne de Bégude ; elle ne quitte pas la table de baccara ; elle y laisse des plumes. L'excellent Lebelloy lui avait remis 3 000 francs pour « s'acheter ce qu'elle voudrait » ; elle les a perdus ; elle en a perdu encore 3 000 qu'elle a empruntés au tenancier du casino. Il lui faudra tout à l'heure confesser cette énorme faute, et les relations conjugales, déjà difficiles, achèveront de se tendre. Les deux « associés » en sont au moment où

chacun d'eux reproche à l'autre de « n'être plus le même ».

— Antoinette est légère, coquette, superficielle, déclare Fernand.

— Ce que Fernand devient égoïste, boudeur, grognon ! réplique-t-elle.

Ils font valoir leurs griefs réciproques. Fernand accuse Antoinette de consommer par son désordre la ruine du ménage. Antoinette incrimine l'humeur routinière et provinciale de Fernand.

— Il a sur le mariage des idées trop sévères, des idées d'il y a vingt ans.

— Mais, dit à Antoinette sa mère, la bonne Mme Ramier, je t'ai élevée dans ces idées. Où as-tu pris tes idées nouvelles ?

— Elles étaient dans l'air...

Nous discernons chez Antoinette un trait qui ira s'accentuant, un trait bien féminin : c'est, quoi qu'il arrive, *de vouloir avoir raison*, et quelque erreur ou quelque folie qu'elle commette, d'en rejeter la responsabilité sur autrui. Elle a perdu les 3 000 francs donnés par Fernand. N'avait-elle pas le droit de les perdre, puisqu'elle pouvait en disposer à son gré ? Elle appelle tyrannie ce qui est sagesse ; elle s'irrite contre une rigueur que ses propres torts rendent nécessaire. Mais elle ne les voit pas ; elle ne voit nettement que ceux du mari. Entre eux, la mésintelligence s'envenime. Fernand promet à sa belle-mère et à Léopold, un vieil ami de la famille, de se contraindre. Il passe l'éponge sur les étourderies d'Antoinette ; toutefois, il la protégera désormais contre elle-même ; il usera de l'unique moyen capable de la sauver du démon du jeu : la fuite. Il l'entraînera dès le lendemain hors de ce lieu maudit. Il ordonne, il parle en maître :

— Tu vas payer tes dettes, restituer au tenancier du tripot la somme qu'il t'a prêtée ; je vais te la chercher, attends-moi !

Fatale absence !... A peine a-t-il le dos tourné que la petite femme se sent mordue par un désir de désobéissance, un appétit de révolte. Elle repousse avec une rigueur moins intransigeante les galanteries de Saintfol... Visiblement, son honnêteté vacille. Et puis, à côté, on joue. Le gros Sivoir taille la banque ; et ponter contre le gros Sivoir, fameux par sa déveine, c'est gagner à coup sûr... « Tant pis ! » s'écrie Antoinette. Elle court au tapis vert... Fernand l'y surprend, et, dans un accès d'aveugle colère, il l'en arrache, il bouscule les joueurs. Alors éclate la suprême querelle. Antoinette, humiliée, les nerfs à vif, refuse de plier devant l'offense qui vient de lui être infligée sans mesure et sans goût. Elle trouve un mot charmant.

— Tu as pris des façons de despote... Ne croirait-on pas que je te ruine ? Ce serait grave si toi aussi, tu jouais. Mais il n'y a que moi. Ça ne peut aller bien loin.

— Qu'est-ce que vous dites de ce raisonnement ? s'exclame l'huissier. N'est-il pas effrayant ?

— Oui, parce qu'il a les apparences de la logique..., répond le placide Léopold.

L'irrémédiable malentendu rend impossible tout rapprochement. Aucun des époux ne veut céder. Elle refuse de le suivre. Il la quitte. Il part. C'est la brouille. Et comme Antoinette consent à présenter à sa mère le vicomte de Saintfol, nous en concluons qu'elle ne tardera pas à se consoler de son veuvage.

Cette exposition éveille une originale sensation de réalité ; elle met en scène des personnages peints d'après nature ; ce qu'ils font ne nous intéresse pas encore passionnément, mais nous avons le sentiment qu'ils vivent vraiment de la vie moyenne, de la vie de tous les jours, et que ce ne sont ni des fantoches vaudevillesques ni des héros. Ce ton de vérité ne nous déplaît pas. Pourtant, le vicomte de Saintfol s'en écarte quelque peu.

Il devait épouser Berthe, la fille du baron de Sauterre ; sa folle inclination pour Antoinette l'éloigne momentanément de ce projet. Il s'en explique avec le baron.

— Je serai votre gendre, mais pas tout de suite ; laissez-moi faire des sottises ; mieux vaut que je trompe Berthe avant qu'après.

Il y a du paradoxe et de l'artifice dans ce beau jeune homme qui veut jeter sa gourme, prie sa fiancée de l'attendre et en prévient charitablement son beau-père. Ceci, c'est une conception de vaudevilliste...

Le second acte nous initie aux débordements de l'« enfant prodigue ». Saintfol s'est joyeusement couvert de dettes ; Antoinette le ruine : les feuilles de papier timbré pleuvent chez lui. Et il est heureux. Il l'avoue ingénument au père de Berthe, au vieux baron, qui, sans rancune, lui rend visite :

— Je ne suis pas le plus heureux des hommes, je suis le seul homme heureux.

Et la petite femme, qu'éprouve-t-elle ? Car c'est à elle que notre curiosité s'attache, car elle est le pivot de la comédie. Elle évolue normalement, dans le sens du tempérament que nous lui connaissons. Sa physionomie se précise. J'ai dit que son trait distinctif était la préoccupation de toujours jouer le beau rôle, de toujours mettre les apparences de la raison de son côté... Et d'abord elle ne veut pas qu'on puisse l'accuser d'incorrection ; elle n'a cédé aux ardeurs d'Adrien de Saintfol que lorsque son divorce avec Fernand Lebelloy a été prononcé. Elle demeure chez sa mère par convenance. Elle voit son amant en cachette ; ils voyagent ensemble, ils se rejoignent dans les villes d'eaux ; Saintfol pour la recevoir a loué un hôtel princier ; il subvient libéralement à ses caprices. Elle n'a pas plutôt formé un vœu qu'il se trouve exaucé ; elle ne souhaite plus rien ; et cette absence de désir lui communique une vague lassitude qui ressemble à de l'ennui. Elle est reconnaissante à

Saintfol de sa bonté et méprise secrètement sa faiblesse ; elle lui découvre des défauts insoupçonnés qui ne sont qu'une exagération de ses qualités ; il est plus que gai, — bruyant ; plus que généreux, — imprévoyant et gâcheur... Elle accepte de régulariser leur union, mais elle va à ce nouveau mariage sans enthousiasme, sans entrain. Fléchissant les préjugés bourgeois de sa mère et de Léopold, elle les amène déjeuner chez Saintfol, et durant ce repas, coupé de longs silences embarrassés, elle remarque à quel point son amant manque de tact et d'esprit. Elle en est froissée, attristée, elle le lui laisse entendre en lui donnant des conseils... (N'oubliez pas qu'elle a la plus haute opinion de soi et pense « avoir toujours raison ».)

— Tu ne me connais pas. Personne ne me connaît. Vous êtes tous à me prendre pour une créature frivole, dénuée de volonté et de sens commun. C'est exaspérant.

Si elle a commis des extravagances, si elle lui a mangé en une nuit une terre de soixante mille francs, la faute en est à lui, non à elle... S'il avait eu plus d'ordre et de fermeté !... Et l'on sent que cette virilité, cette « poigne » qu'elle détestait en son premier mari, elle les regrette obscurément... Un incident avive ce regret. Une jeune femme de ses amies, Edmée, que nous avons entrevue au premier acte, vient lui raconter que Lebelloy, redevenu libre, a demandé sa main et qu'elle est disposée à la lui accorder ; cependant, elle éprouve un scrupule : la crainte qu'Antoinette n'en soit blessée.

— Je ne l'épouse qu'à cette condition ; soyez franche et loyale comme je le suis. Ce mariage vous est-il pénible ?... Dites-le moi...

— Mais non, mais non, épousez Fernand... réplique Antoinette. Votre sollicitude est d'une grande sœur. J'en suis émue.

N'est-elle émue que de cela ? Son trouble, l'altération de son visage indique que le subtil aiguillon de la jalousie l'a piquée.

Jusqu'ici, nous sommes demeurés sur le terrain de l'observation et de la psychologie. La pièce nous a séduits par son accent de sincérité. Et voici que tout à coup M. Capus s'engage dans une autre voie, s'évade de la réalité. A-t-il pensé que son ouvrage avait besoin d'être « égayé » par quelque intervention facétieuse ?... A-t-il voulu développer paradoxalement le rôle de Max Dearly, tirer parti du comique à froid de cet artiste unique en son genre ? Je ne hais pas que la fantaisie s'allie à la vérité... (Meilhac recourait volontiers à ce mélange et le rendait savoureux.) Mais, pour que les deux éléments fusionnent agréablement, il faut qu'ils soient dosés d'une main légère, que la fantaisie comporte un minimum de vérité et qu'un fond de vérité subsiste sous la fantaisie. Cette mesure est-elle gardée dans *Un Ange* ? Examinez et jugez.

Saintfol a convié quelques intimes à « bridger » chez lui ; son valet de chambre, tout effaré, lui annonce qu'un huissier se présente dans l'intention de pratiquer la saisie. L'huissier, c'est Lebelloy. Il entre, raide comme la justice, lit le commandement, se refuse à toute complaisance, à tout répit, commence à instrumenter. Son irruption déconcerte le spectateur ; elle l'étonne plutôt qu'elle ne l'égaye. Il la trouve arbitraire, mal amenée, mal expliquée ; il a l'impression que l'auteur, en cet instant, saute à pieds joints dans la convention ; il est tenté de lui opposer quelque résistance...

— Vous vous vengez, monsieur, d'une façon bien mesquine, dit Saintfol.

— Je ne songe pas à la vengeance, répond Lebelloy.

Mais à quoi donc songe-t-il ? S'il ne cède pas à ce mobile, sa conduite est inconcevable. Et s'il y obéit, il eût fallu l'indiquer expressément, dissiper toute équivoque. Une incertitude pèse sur la scène des deux hommes, sur cette fin d'acte. Saintfol est allé quérir l'argent nécessaire à la levée de la saisie. Lebelloy se

retrouve en face d'Antoinette. Elle le félicite de son prochain mariage avec Edmée.

– Ce n'est pas moi qui l'épouse, répond-il, c'est l'huissier, l'homme d'ordre, celui qui n'a pas voulu se laisser ruiner par vous. Mais il y l'autre, l'amoureux...

La flambée d'un impérieux désir le rapproche d'elle. Il évoque la voluptueuse image de leurs anciennes amours. Ce souvenir la remue. Pourtant, elle se raidit contre la tentation.

— Me croyez-vous capable d'abandonner un homme qui m'a sacrifié sa fortune ? La plus élémentaire gratitude me retiendrait près de lui.

Il passe outre, il l'enlace, cherche et trouve ses lèvres. Saintfol surgit juste à temps pour surprendre ce baiser. Fureur, provocations, échange de mots violents... Protestation véhémente d'Antoinette... Apaisement de Saintfol, épris et par conséquent crédule... Et tout à coup revirement de la petite femme. Saintfol vient de recevoir une dépêche lui annonçant le décès d'un oncle millionnaire.

— Te voilà redevenu riche ! s'exclame-t-elle.

— Plus riche qu'auparavant.

— Alors, mon chéri, je puis t'avouer que je ne t'aime pas, que je ne t'ai jamais aimé... Quittons-nous galamment, gentiment, sans rancune...

Cette pirouette est bien dans le caractère d'Antoinette, tel qu'il nous a été présenté, conforme à la complexion d'un être mobile et fantasque. Elle n'aime plus Saintfol ; elle s'imagine aimer de nouveau Lebelloy ; elle va où l'impulsion de la minute l'entraîne. Si d'abord elle y résiste, si elle ne consent pas à abandonner l'homme dont elle a précipité la ruine, c'est que cette attitude généreuse l'ennoblit, ébranle sa sensibilité, plaît à son orgueil. N'oublions pas que le tréfonds d'Antoinette est la satisfaction de soi-même, la volonté, la certitude *d'avoir toujours raison*... Chacune de ses paroles révèle ce souci... Lebelloy fait allusion à son infidélité...

Infidèle ? Peut-on dire ! Elle ne le fut nullement puisqu'elle ne se donna à Saintfol qu'après le divorce. Saintfol, quand elle lui signifie son congé, lui reproche de manquer de cœur. Aussitôt, elle s'insurge. Pas de cœur ? Elle ? Voilà qui est trop fort ! N'a-t-elle pas pendant un an feint d'aimer l'homme qu'elle n'aimait pas, pour lui donner l'illusion de l'amour ?...

— Et tu te plains ? conclut-elle. Et tu prends des airs de victime, au lieu de me consoler ?

On ne peut s'empêcher d'admirer cette conviction inébranlée, inébranlable où est Antoinette d'agir dans la plénitude de son droit. Elle résume, en sa mignonne personne, toute la vanité féminine.

Au dernier acte, nous la revoyons constante avec elle-même, immuable. Saintfol s'est détaché d'elle (sa guérison nous paraît un peu rapide ; il n'y a pas, en amour, de guérison sans rechute). Lebelloy se sent également las, son essai de rapatriage n'ayant point réussi. Tous deux se concertent, déterminés à faire une fin, à épouser l'un Berthe, l'autre Edmée et à écarter de leur vie l'infernale petite femme. Justement, elle débarque à l'improviste dans le château de Saintfol, comptant qu'il l'accueillera à bras ouverts... Elle lui narre, le plus tranquillement du monde, son odyssée... Et ce récit est tout à son avantage. Vous savez qu'elle *a toujours raison*... L'humeur agressive de Lebelloy lui a rendu l'existence intolérable... Saintfol est plus gentil... Comme il reste de glace à ces avances, elle lui reproche avec amertume sa froideur.

— Fort bien ! Je vais rentrer à Paris, courir les pires aventures, tomber dans la boue. Vous n'entendrez plus parler de moi. Vous serez content. Ah ! ce n'est pas vous qui en aurez, des remords !

— Et pourquoi en aurais-je ? s'écrie Saintfol stupéfait.

— Simplement parce que vous m'avez perdue. Je n'ai pas exercé une si méchante influence sur votre vie ;

vous avez été malheureux durant quelques jours. C'est un souvenir qui vous sera plus tard agréable. Moi, c'est autre chose ; j'étais heureuse, honnête, considérée ; vous m'avez contrainte au divorce. Vous me forcez aujourd'hui à mal tourner.

Saintfol ne sait plus que penser ni que faire. Sa conscience s'alarme. Il a l'appréhension d'encourir une responsabilité morale... Et voici qu'ayant délibéré avec Lebelloy (quand on a été trahi par la même femme, dit-il, on est un peu parents), il entrevoit le salut... Antoinette épousera le candide Léopold. Elle ne l'aimera point. Mais comme il l'adore éperdument, profondément, pourvu qu'elle se laisse aimer, il sera heureux. L'affaire est vite conclue... Antoinette, après une demi-minute d'hésitation, se résout à tenter l'expérience.

— Ce serait tout de même extraordinaire si nous allions trouver ensemble le bonheur...

Léopold n'en doute point ; il a foi dans l'avenir ; et comme il sera un mari confiant, aveugle et sourd, peut-être jouira-t-il d'une parfaite félicité...

Ainsi s'achève l'œuvre de M. Alfred Capus ; elle contient une remarquable provision d'observation et d'esprit, une figure solidement construite et finement modelée — Antoinette ; trois rôles d'hommes dont un au moins — Léopold — est empreint d'humanité ; une silhouette vivement croquée — Mme Ramier, la belle-mère. Elle n'est pas, littérairement, indifférente, ni indigne des précédents ouvrages du même auteur ; cependant, malgré les situations comiques qui y abondent, elle exhale une amertume, une tristesse infinies, une odeur assez spéciale aux productions de M. Capus et que l'on pourrait, pour la définir exactement, appeler l'*optimisme pessimiste*... Tout s'arrange assez bien au dénouement de la comédie. Mais à quel prix ! Remarquez combien est basse la qualité de ces âmes. Antoinette est un petit animal exclusivement

asservi à l'instinct ; son mari, son premier amant se débarrassent d'elle en usant d'un subterfuge indélicat. Saintfol a soin de ne pas dire à Léopold qu'Antoinette est venue de nouveau s'offrir à lui ; en somme, il le dupe, il le *met dedans*. Une fois délivrés, ils épousent Edmée et Berthe sans amour, par combinaison d'intérêt et parce que ces mariages leur assurent la paix domestique. Edmée la jeune veuve, Berthe la jeune fille n'ont pas beaucoup plus d'élan. Dans l'instant où Edmée hésite à épouser Lebelloy, elle dit :

— J'ai juré au lit de mort de mon mari de ne point me remarier ; j'en serai réduite à tenir mon serment.

Qu'elle tienne, qu'elle viole ce serment, nous comprenons que cela n'a pour elle aucune importance. Berthe dit à Saintfol qui lui déclare non pas sa « flamme », — ce mot venant de lui n'aurait point de signification, — mais l'intention de la prendre pour associée :

— Je sais toutes les folies que vous avez faites ; vous savez que je ne vous les pardonnerai jamais ? Dans ces conditions, je consens à devenir votre femme !...

Berthe est une jeune fille sans fraîcheur, Edmée une jeune femme irrémédiablement sceptique. Léopold nous toucherait davantage ; mais il convient d'ajouter que ce brave homme est, à peu de chose près, un imbécile, et qu'il accepte tout du passé d'Antoinette, et qu'il l'épouse sachant qu'elle ne l'aime pas, et que dans la passion qu'il a pour elle, il entre pour la plus grosse part un désir sensuel inassouvi. Parmi ces individus, il n'y a ni un cerveau, ni un cœur ; ils ne sont susceptibles ni d'un sentiment noble, ni d'une fierté, ni d'une velléité de sacrifice, ni d'un acte de vaillance et de dévouement ; au-dessus de cette humanité médiocre, on discerne le pli d'un sourire sarcastique et méprisant, et derrière le monocle, la dureté d'un regard aigu, un peu féroce. Je ne trouve pas mauvais que l'auteur d'*Un Ange* montre ainsi les hommes, puisque c'est ainsi qu'il les voit... Mais cette vision explique le caractère particulier de

l'ouvrage, sa saveur faite d'ironie, de morne laisser-aller, de désenchantement, de néant moral, de sécheresse.

M. Alfred Capus est le peintre lucide de la veulerie et de l'égoïsme contemporains.

20 Décembre 1909.

GASTON DEVORE

ATHÉNÉE : *Page blanche*, 4 actes.

Le sujet développé par M. Devore pouvait se concevoir sous plusieurs aspects, servir de matière à une étude de caractère sérieuse et forte, ou bien à une bouffonnerie... Cet auteur n'a pas su prendre parti, choisir une voie nette, se décider entre la comédie et la farce ; il a produit une œuvre hybride, dénuée tout à la fois de verve comique et de vérité, trop peu gaie (si l'on n'y cherche qu'un objet d'amusement), vaine et un peu sotte (si on lui attribue une signification psychologique) ; elle a laissé les spectateurs incertains ; elle les a déçus, choqués. Ils ont jugé que le dramaturge manquait de délicatesse ; l'audition de *Page blanche* leur a donné l'impression d'une aile de papillon écrasée par le contact brutal de gros doigts balourds... A mesure que la pièce se déroulait, s'accroissait leur malaise ; à la fin il devint presque intolérable ; c'était — comment analyser cela ? — non pas de la colère, ni de l'indignation, mais une sorte de répugnance agacée, le désir de s'en aller, de fuir un spectacle déplaisant et inutile. A cet ennui se joignait une nuance de regret, très honorable pour l'écrivain. Tenant en haute estime son talent sincère et probe,

nous déplorions qu'il en eût fait un si fâcheux usage. Évidemment M. Devore (je tâche de scruter son intention secrète) a prétendu défendre une thèse, prouver la nécessité de donner aux filles, comme on disait autrefois, un peu d'esprit, de ne point les laisser, sous peine des plus grands malheurs, ignorantes de ce que la vie leur réserve ; il a cru imposer plus facilement au public sa démonstration en lui imprimant une allure fantaisiste et paradoxale ; au contraire il l'a affaiblie ; le paradoxe a semblé de mauvais goût et la fantaisie laborieuse. Il y a des choses dont il n'est permis de s'occuper que si l'on y met de la grâce. Impossible de parler de la jeune fille si l'on n'a pénétré cet être charmant et mystérieux, discerné en même temps que ses défauts, les qualités qui le rendent adorable, sa légèreté d'âme et sa sensibilité. Un effort d'intuition était nécessaire. M. Devore ne l'a point accompli. Il a eu la main pesante...

Le vétérinaire Champoreau, sa femme, leur fille Juliette vivent tranquilles dans la paix d'un bourg provincial. M. Champoreau est voltairien, nourri de la lecture des philosophes, asservi à la seule religion de la nature ; il appelle un chat un chat et pense que la créature humaine doit céder aux impulsions de l'instinct. Tout autre est le système de Mme Champoreau : elle prétend les contrarier, les étouffer et plier l'éducation des enfants, et particulièrement des filles, à la discipline d'une règle étroite ; elle a moralement cloîtré Juliette ; elle l'a élevée, ainsi qu'Arnolphe forma Agnès, dans l'ignorance totale du monde. L'ombre d'une allusion aux réalités de l'amour lui arrache des cris d'effroi... Exemple : Juliette est marraine du petit de Rousseau, le fermier. Rousseau explique avec belle humeur qu'il attendra au moins quatre ans avant de donner un frère à son gars.

— On a donc des bébés quand on veut ? demande innocemment Juliette.

Mme Champoreau roule des yeux terribles et tremble à l'idée que des curiosités si malsaines puissent effleurer sa chère brebis. La pudibonderie maternelle, poussée à ce degré, est antédiluvienne ; le jeu vaudevillesque de Mlle Léonie Laporte (qui chanta l'opérette, naguère, et s'en souvient trop) l'accentue ; j'admets qu'elle existe à l'état d'exception et qu'il y ait encore des mères affectées d'un tel travers, aussi promptes à s'effaroucher, aussi craintives. Notez que ces scrupules ne sont ridicules et blâmables que par leur excès. A dose modérée, ils sont excellents et se confondent avec la prudence. Ils subsistent ordinairement jusqu'au mariage. De certaines mamans considèrent qu'elles ont le devoir de livrer à l'époux une vierge pure, dans l'acception traditionnelle du terme, c'est-à-dire non instruite des mystères de l'hymen, et de lui confier la charge de cette révélation. Elles conduisent l'épousée au seuil de la chambre nuptiale ; à partir de ce moment elles s'effacent, leur tâche est remplie, elles s'en remettent au mari du soin de la compléter.

Le personnage ainsi présenté était acceptable, je dirai presque normal, — beaucoup de mères françaises étant bâties sur ce modèle, ayant cette notion de leur rôle et de leur responsabilité. M. Devore l'a outré, exagéré, réduit à n'être plus qu'une caricature. Mme Champoreau n'a pas seulement le souci de garder « blanche » la page de Juliette, elle prétend que rien n'y soit jamais gravé. « Jeter ma fille aux bras d'un homme, c'est une profanation !... » Alors que veut-elle ? Faire de Juliette une nonne ? La vouer au célibat ? Lui prescrire, après qu'elle sera mariée, de se refuser à son mari ? On ne sait, la bonne dame ne sait point elle-même ce qu'elle souhaite. Elle prononce des mots privés de sens. Cette obscurité irrite, parce qu'elle enlève au rôle toute vraisemblance, et dès le début fausse l'ouvrage, lui communique une couleur artificielle, l'enveloppe d'une atmosphère de basse vulgarité.

Je reconnais que la physionomie de Juliette (du moins en ce premier acte) est mieux dessinée. M. Devore a trouvé quelques traits assez heureux pour traduire l'inconscience de l'enfant qu'une sollicitude jalouse et ombrageuse a couvée. Elle accueille avec plaisir les hommages — infiniment discrets — de son voisin, le jeune pharmacien Daniel ; elle l'épousera volontiers le jour où il en exprimera le désir. En attendant, elle rêve ; elle soupçonne vaguement que des secrets redoutables lui sont cachés ; elle feuillette le dictionnaire afin d'élucider les passages du catéchisme sur lesquels elle n'ose interroger ni sa pointilleuse mère, ni M. le curé... « La « femme adultère », qu'est-ce que cela peut être... C'est la femme qui manque à la foi conjugale... Mais qu'est-ce que la foi conjugale et à quoi oblige-t-elle ? » Juliette demeure perplexe. Son incertitude est évidemment un peu forcée. M. Devore ne l'a pas nuancée assez finement.

Si candide que l'on suppose une jeune fille élevée de la sorte, elle entrevoit, devine, pressent ce qu'elle ne comprend point. L'auteur attribue à son héroïne la mentalité d'une petite religieuse que les murs d'un couvent auraient isolée de l'univers... La séquestration, l'absence de tout commerce, quel qu'il fût, avec les hommes rendraient possible une si prodigieuse ingénuité. Molière en sa sagesse, modèle de cette façon Agnès ; il l'enferme ; il sent que si elle était libre elle ne pourrait plus être Agnès. Or, Juliette n'est nullement captive ; elle a des yeux pour voir, des oreilles pour entendre ; elle s'est promenée à travers champs ; elle a surpris les ébats des bêtes ; le métier même de son père les offre à ses regards. Elle respire l'air d'une petite ville ragoteuse, médisante, où sans doute éclatent par moment des scandales dont le retentissement filtré lui parvient. Elle a appris par ouï-dire que des maris trompent leurs femmes, que des femmes trompent leurs maris, que des époux mal appareillés divorcent, et que les jeunes femmes deviennent grosses, et qu'elles éprouvent les douleurs de l'accou-

chement, et que les nourrissons ne naissent pas sous les choux. Une fille comme Juliette ne peut pas être entièrement, absolument ignorante, mais (et voilà la nuance que M. Devore a omis d'indiquer) sa science n'est qu'une demi-science ; elle soupçonne, elle subodore les choses, elle ne les aperçoit pas clairement ; elle n'a que des lueurs ; elle marche à tâtons, non point tout à fait dans les ténèbres, mais dans la pénombre. L'*imprécision* est l'état le plus habituel des jeunes vierges sévèrement éduquées. Ce devrait être la caractéristique de Juliette si l'auteur l'avait peinte en s'inspirant de l'observation et de la logique ; il l'a déformée ; la naïveté de cette ingénue passe la mesure, sauf pourtant en une jolie scène qui fut applaudie. Oh ! la scène n'est pas neuve. Il s'agit d'un petit duo d'amoureux, gentil et frais. Le pharmacien Daniel, encouragé par M. Champoreau, profite d'une minute où Juliette n'est pas surveillée pour lui faire sa cour. Il se montre gauche, embarrassé ; elle l'encourage par son babil ; elle lui met dans la bouche une cuillerée de confitures, elle en mange après lui, avec la même cuillère, dans le même pot. (Ce manque de tenue et de retenue ne se concilie guère, quand on y songe, avec la raideur d'éducation qui s'est imposée à Juliette ; nous en concluons qu'une inclination bien vive l'entraîne vers Daniel... Mais elle ne croit voir en lui qu'un camarade ; elle l'aime à son insu.) Mme Champoreau surprend ce tête-à-tête ; elle frémit, elle chasse l'audacieux jeune homme.

— Madame, dit-il, j'ai l'honneur de vous demander la main de Mademoiselle votre fille.

— J'en suis malade, gémit la matrone...

Pourtant l'accord serait vite conclu, Juliette y consentant avec joie, si un autre parti ne se présentait. Un quinquagénaire immensément riche, le comte de la Mirmonnière, éprouve pour Juliette un sentiment équivoque qu'on pourrait appeler la *paternité passionnelle*... Épuisé par la noce, incurablement voué aux manifestations

platoniques de l'amour, il se permet d'aspirer à la main de Juliette, il propose au père la honteuse combinaison d'un « mariage blanc ». Et celui-ci, qu'on nous a montré viril et sain, et franc du collier, consent à l'écouter, à soumettre à sa femme un si abominable marché. Et Mme Champoreau s'écrie : « Un mariage blanc... Ah ! que cela me plairait ! » Et tous deux consultent leur agnelle de fille, sans l'éclairer, bien entendu, sur les conséquences de sa décision.

— Veux-tu être la femme du pharmacien Daniel ? Veux-tu devenir comtesse avec quarante millions de fortune ? Choisis...

Juliette hésite ; elle murmure : « Je ne sais pas. » Mme Champoreau exulte ; elle pousse au « beau mariage ». M. Champoreau s'arrache les cheveux. Nous ne concevons pas le désespoir et la passivité de M. Champoreau non plus que la joie de Mme Champoreau, ni que ce père et cette mère vendent leur enfant à un millionnaire impuissant et gâteux. La détresse pécuniaire, l'aiguillon du besoin rendent possibles de telles ignominies (souvenez-vous du dénouement des *Corbeaux*) ; ces mobiles n'influencent pas M. et Mme Champoreau, qui sont des bourgeois indépendants, aisés, et, assure-t-on, d'honnêtes gens. Ils nous demeurent incompréhensibles ; ils ne nous intéressent point ; ils nous divertiraient peut-être si l'auteur en avait fait carrément, résolument des grotesques ; dès qu'ils visent à la réalité, leur absurdité nous révolte, nous offusque, nous offense...

Au second acte, l'ouvrage glisse à la dérive vers le vaudeville conventionnel ; et ceci par la faute de Mlle Pépinette... Mlle Pépinette est la maîtresse du comte de la Mirmonnière, qui l'entretient opulemment sans exiger d'elle le plus petit service — et pour cause. Lasse de gagner si mal son argent, anxieuse de perdre un protecteur si généreux et si désintéressé, elle entreprend de le reconquérir, de rompre des projets matrimoniaux dont elle redoute les suites. Elle se jette au travers,

débarque inopinément dans le château du comte, s'y rencontre avec la famille Champoreau, s'improvise l'amie de Juliette, qui, l'ayant questionnée, la prend pour une « marchande de plaisir », entendez une marchande de cette gaufre légère appelée *plaisir* (non, vraiment, c'est trop d'ingénuité !) Elle devient l'alliée de Champoreau, sournoisement hostile à ce sot mariage. Mais Pépinette est une femme à « béguins » ; elle aperçoit Daniel, reçoit le coup de foudre de la grande passion, se jette au cou du jeune potard, le grise de ses parfums troublants, provoque entre les deux amoureux une scène de dépit qui les brouille — l'éternelle scène de Valère et de Marianne, d'Eraste et de Lucile.

— Je vous conseille d'épouser le comte, dit Daniel.

— J'obéis, répond Juliette piquée.

Le bonhomme Champoreau tente un suprême effort, essaye de dévoiler à sa fille l'étendue de l'abîme où elle court, de lui décrire par avance les familiarités conjugales. (Mais ces familiarités, elle n'aura pas à les subir, puisque le comte, il l'a promis, ne lui témoignera qu'une affection paternelle... Dès lors, la précaution est superflue.) Champoreau n'en débite pas moins sa conférence ; et il s'aperçoit combien il est difficile de dégourdir une fillette sans lui manquer de respect. Les mots s'arrêtent dans sa gorge... D'ailleurs Juliette ne l'aide point.

— As-tu, demande-t-il, une idée exacte de la différence qui existe entre une femme et un homme ?

— L'homme a de la barbe, une forte voix...

Elle ajoute : « Pourquoi les hommes ne se marient-ils pas ensemble ? » C'est trop... C'est trop !... Juliette, en étalant une si incroyable simplicité, abuse de la nôtre. Ce n'est même pas Agnès, ce n'est même pas la Louison du *Malade imaginaire*, qui épie les entretiens d'Angélique et de Clitandre, c'est une idiote... à moins que ce ne soit une rouée.

Elle n'est que niaise. La suite de son odyssée l'établit. Le mariage vient d'être célébré ; les invités défilent devant les nouveaux époux... Tableau grossièrement esquissé, dialogue dépourvu d'atticisme, ironie pataude ; les femmes raillent ouvertement l'épousée, les hommes — des gentlemen, s'il vous plaît ! — tapent sur le ventre du mari avec des gestes et des clins d'yeux égrillards... On dirait d'une assemblée de villageois en goguette. Rien de plus fâcheux que ces dissonances, que ces erreurs de détails : cela énerve et blesse comme une fausse note dans un concert. Les conjoints restent seuls — enfin seuls ! — ; Juliette joue à la petite femme, elle s'amuse ; elle prend l'attitude qu'elle a vue dans les tableaux : la mariée tendrement appuyée contre l'époux, leurs têtes rapprochées, leurs mains unies... Et voici que soudain, à ce frôlement, au voisinage de cette jeunesse en fleur, le comte sent remuer en lui des vigueurs qu'il croyait mortes et qui n'étaient qu'assoupies. Un flot de sang lui monte au visage ; il oublie ses engagements d'honneur, ses serments, il embrasse Juliette à pleines lèvres ; elle punit d'une gifle cette témérité et court se verrouiller dans sa chambre. Le comte n'a que ce qu'il mérite, assurément ; mais nous nous demandons s'il est naturel que Juliette n'ait pas montré plus d'inquiétude, plus de trouble, un effroi plus timide ; son geste brutal est d'une femme qui se défend contre le dégoût d'une caresse importune et prévue, plutôt que d'une vierge affolée. Une vraie jeune fille, en pareille occurrence, n'eût pas frappé son barbon de mari, — dont elle respecte tout de même l'âge et l'autorité, — elle aurait fondu en larmes, elle aurait eu recours, d'instinct, aux plus sûres armes féminines : les pleurs. Ici comme partout ailleurs nous souffrons d'un manque de « velouté ». M. Devore ne sait pas mettre de duvet à son pinceau...

Le dénouement aurait pu pallier cette impression. Il l'aggrave. Il couronne d'une façon rude et sommaire ce

plaidoyer quelquefois incohérent. Juliette s'est enfuie du château, avec l'aide de son père, le digne M. Champoreau, que des libations multipliées ont abominablement grisé. Il la ramène chez lui ; elle va réintégrer le foyer paternel ; mais ils passent devant la boutique de Daniel, de Daniel repentant, dévoré de regrets, et qui se consume, là-haut, dans sa chambrette. Et Champoreau plaide pour lui.

— Daniel est celui que tu devais épouser, dit-il. S'il t'avait baisée sur les lèvres, te serais-tu défendue ?

— Oh ! non, s'écrie Juliette.

(Mais si elle l'aime à ce point, pourquoi a-t-elle accepté le vieux mari ? Précipice de contradictions !)

Champoreau n'attendait que cet encouragement :

— Vous êtes faits l'un pour l'autre. Va le rejoindre. Tu es à lui, il est à toi. Je vous bénis.

Il l'introduit auprès de l'amant ; elle obéit à cette suggestion monstrueuse ; elle n'a pas un moment de confusion ni d'alarme. Voici une pauvre créature qui vient d'être profondément bouleversée, pour qui le mariage n'offre que des images pénibles, et de but en blanc, sans transition, elle accepte de voler entre les bras d'un autre homme. Elle ne crie pas à son père : « Je t'en prie, aie pitié de moi, laisse-moi en repos, accorde-moi le temps de me ressaisir... » Et que le père agisse ainsi, puisqu'il est ivre, irresponsable (M. Devore a cru par cet expédient apaiser le public et lui dorer la pilule), à l'extrême rigueur nous l'acceptons ; ce qui nous écœure, c'est la soumission de Juliette, c'est la vilenie de Daniel s'empressant, sur les sollicitations d'un pochard, de posséder honteusement, clandestinement, celle qu'il prétend aimer. Voilà un joli monsieur ! Voilà une exquise jeune fille ! Voilà, de la part de l'auteur, une délicatesse raffinée ! Il ne s'arrête pas en si beau chemin... Après que le coq a eu chanté trois fois, il nous montre Juliette, quittant le logis où son immolation fut consommée, joyeuse, satisfaite, marchant d'un pas allègre. Ce sacrifice inflige

d'ordinaire un peu plus d'embarras aux Iphigénies qui le subissent. On ne s'en douterait pas en regardant Juliette. Cette prétendue vierge a l'allure d'une petite courtisane...

La pièce est achevée ; elle laisse dans l'esprit une sensation indéfinissable, voisine du dégoût, et qui persiste, comme ces odeurs tenaces qui s'attachent aux vêtements et ne cèdent qu'aux lavages à grande eau. Je crois que chacun des auditeurs de la *Page blanche* en a été pénétré, longtemps incommodé. Ce mauvais souvenir s'effacera. Je vais, pour m'en débarbouiller tout à fait, relire Ninon et Ninette de Musset... Je pense aussi que M. Gaston Devore retirera de l'aventure un salutaire enseignement ; qu'il reviendra promptement à ses chères études, aux drames intimes, aux attentives et fortes analyses psychologiques qu'il excelle à construire avec une si belle solidité. Ne badine pas qui veut. Il y faut un tour particulier, une souplesse, un doigté spéciaux, un sourire que le public saisit au vol et qui l'avertit du dessein secret de l'auteur... C'est une manière ironique de lui dire : « Vous savez, ce que je raconte n'est point arrivé. Nous sommes entre Parisiens, entre gens d'esprit. » M. Devore n'a pas ce persiflage élégant ; quand il sourit, on s'imagine qu'il grimace... La représentation de son œuvre n'a été qu'un inextricable malentendu.

8 Novembre 1909.

GEORGES FEYDEAU

Nouveautés : *On purge Bébé*, comédie en 1 acte.

A onze heures un quart, le rideau se levait sur la comédie de M. Georges Feydeau : *On purge Bébé.* A minuit passé, il s'abaissait, parmi les transports d'une inextinguible joie. Comédie, ai-je dit ; c'est plutôt une farce, au sens rabelaisien et moliéresque du terme. Que contient-elle ? Presque aucun événement... l'histoire des démêlés de M. et Mme Follavoine. M. Follavoine, de son état fabricant de faïence, espère obtenir la commande d'une énorme fourniture de la Guerre. Préoccupé d'améliorer l'hygiène et le bien-être des troupes, le ministre a résolu de doter individuellement chaque fantassin d'un vase intime. Excellent innovation !... Le chef de bureau M. Chouilloux protège Follavoine ; il consent à déjeuner chez lui pour causer de l' « affaire » ; elle est bouclée, si l'important fonctionnaire est accueilli avec la courtoisie, la déférence qui lui sont dues. Mme Follavoine reçoit à ce propos les plus expresses recommandations. Elle n'en a cure ; d'abord parce qu'elle est très indépendante de caractère, qu'elle appartient à la race des femmes « qui font des scènes » ; et puis parce que son indolence naturelle l'incline à musarder le matin, en peignoir et en

bigoudis, et à trimballer un seau de toilette à travers l'appartement ; enfin, parce que la santé de son fils, Toto, un petit homme âgé de huit ans, lui inspire d'affreuses inquiétudes. Toto souffre d'une constipation accidentelle ; un verre d'eau purgative rétablira le cours régulier des choses. Mais Toto a mis dans sa cervelle indocile l'invincible résolution de ne se point purger. Il résiste aux prières, aux menaces, il subordonne son obéissance aux plus tyranniques exigences et manque effrontément aux promesses que la persuasion ou l'intimidation lui a arrachées. Tout le monde s'emploie vainement à le fléchir, la mère, le père, l'honorable M. Chouilloux. Et Mme Follavoine néglige de se nipper proprement, ce dont Mme Chouilloux s'estime offensée. Et Toto révèle à M. Chouilloux le flirt criminel de Mme Chouilloux avec un sien cousin d'humeur irascible. Les gifles pleuvent. La commande est à vau l'eau. M. et Mme Follavoine continuent de se quereller. Toto n'a pas pris sa médecine.

Ce scénario pourrait être le comble de la platitude, de l'insipidité, et n'éveiller qu'une impression de morne et rebutante tristesse. Il excite une hilarité qui à chaque minute flambe, se ranime, rebondit... A quoi cela tient-il ? A la vertu qui l'imprègne, la gaieté, don mystérieux, inanalysable, accordé à ceux-ci, refusé à ceux-là... On ne comprend pas très bien quelle en est l'essence. On en jouit... C'est le rayon qui colore les objets, le feu qui les illumine. Telle anecdote semble ennuyeuse ou plaisante selon la physionomie, l'air de visage, le son de voix, les menues trouvailles du narrateur. M. Feydeau possède une ample provision de ce fluide. Si nous essayons de décomposer les éléments de sa gaieté propre, nous constatons qu'elle est, tout au moins dans cet ouvrage (et par là il diffère de quelques-unes de ses pièces antérieures), à base exclusive d'observation.

Ici, l'effet comique ne jaillit que de la réalité précise du détail. Vraie, l'atmosphère de ce petit drame bour-

geois ; vrais, le caractère, l'allure des personnages ; vraie, la cordialité intéressée, un tantinet hypocrite de M. Follavoine envers le protecteur influent ; vraie, l'insouciance débraillée de son épouse, molle, désordonnée, trop tendrement maternelle ; vraies, la bonhomie solennelle et vaniteuse de M. Chouilloux, la vulgarité potinière de ses propos ; vrais, oh ! combien ! la détestable éducation ou plutôt l'absence d'éducation de l'enfant terrible, ses saillies, ses gestes, l'impuissance des parents trop faibles contre cette puérile et tenace volonté. La notation familière et prosaïque de l'existence quotidienne, on la rencontre dans les dialogues d'Henri Monnier. Elle y apparaît monotone, quelquefois lugubre. Elle ne devient scénique que lorsqu'un certain sens du pittoresque s'y allie, la relève, y ajoute du piquant.

Henri Monnier n'était pas dramaturge. M. Feydeau l'est extrêmement. Il excelle à trouver les oppositions et les contrastes, à dégager les aspects caricaturaux de l'animal humain et le grotesque même des choses. Les bas de Mme Follavoine lui retombent obstinément sur les talons ; au cours des plus vives discussions conjugales, il faut qu'elle tire rageusement ces bas malencontreux. Impatientée, elle saisit les caoutchoucs d'un dossier et se les passe en guise de jarretelles !... Froidement résumé, l'épisode peut sembler inepte ; mis en action, il est irrésistible. Deux objets occupent dans la pièce une place capitale : le seau de toilette de Madame, le pot de chambre de Monsieur... L'auteur jongle avec eux agréablement... Le seau court après le pot ; le pot vole de main en main et se brise (il est fait d'une porcelaine incassable) ! De pareilles inventions seraient tout au plus dignes des parades de la foire et ne vaudraient pas l'honneur d'un compte rendu, si elles ne se greffaient sur le fond solide d'une étude de mœurs... Parfois M. Feydeau dépasse la mesure, il a des facéties trop copieuses, trop appuyées. Son ouvrage gagnerait à être allégé, resserré ; mais il sort d'une veine riche et savou-

reuse ; il fleure le franc terroir gaulois ; il se raccorde à l'œuvre des peintres réalistes de la vie populaire et bourgeoise, les Furetière, les Scarron, les Collé, les Paul de Kock, les Moinaux, les Chavette, les Courteline. Et c'est pour cela que j'y attache du prix. Il contient plus de substance psychologique, plus de moelle que certains vaudevilles savamment machinés. Je souhaite que M. Feydeau persévère dans cette voie, et que sans cesser de se montrer habile et ingénieux, il s'inspire directement de la nature. Le grand auteur comique qui est en lui nous réserve des surprises.

Une remarquable interprétation donne à l'ouvrage sa pleine valeur. Mlle Cassive y atteint la perfection ; elle s'adapte si strictement au rôle que tous les deux se confondent. On ne sait plus ce qui appartient à l'actrice et au personnage. La jovialité un peu vulgaire, le côté peuple, l'exubérance parfois immodérée de Mlle Cassive s'épanouissent librement dans cette pièce écrite pour elle et ne sont plus que des qualités. Quelle spontanéité ! Quelle verdeur ! On a fait fête à la délicieuse comédienne et associé à son succès personnel M. Germain et M. Simon.

18 Avril 1910.

FLORIAN

Comédie-Française : *La Bonne Mère*, comédie bourgeoise.

Les pièces de Florian portent des titres assez ennuyeux : *la Bonne Mère*, *le Bon Père*, *le Bon Ménage*, *le Bon Fils* ; trop de bonté, trop de vertu les imprègnent ; elles paraissent surannées ; elles n'ont pas le piquant des comédies de Marivaux et n'évoquent pas l'art galant du dix-huitième siècle ; du moins, n'en traduisent-elles point la volupté ; elles rebutent par leur excès de lourdeur et l'on n'a guère plus envie de les feuilleter que de lire les pastorales de Gessner et les proverbes de Berquin. Eh bien, à la scène, non seulement on les supporte, mais on y goûte du plaisir. *La Bonne Mère* m'a paru beaucoup plus agréable, empreinte de moins de fadeur que je ne me l'imaginais, et j'ai compris combien il est imprudent et inique de s'abandonner sans contrôle aux opinions préconçues. L'audition de *la Bonne Mère* m'a mis en goût. J'ai tiré du coin de bibliothèque où ils sommeillaient les quatre volumes du théâtre de Florian. Leur lecture a achevé de m'en révéler l'importance et l'intérêt. Ces pièces, menues et légères comme un vol de papillon, sont originales ; elles

correspondent à un moment de notre littérature et contiennent des idées et des sentiments qui jusque-là n'avaient pas eu une expression si complète... Pour en pénétrer le sens, il faut se rappeler les circonstances où elles furent composées et certaines particularités de la vie de l'auteur.

Celle-ci est fort connue. Je crois superflu de mentionner, après d'innombrables biographes, qu'il naquit sur les bords du Gardon, au pied des Cévennes, entre la ville d'Anduze et le village de Massannes, dans un pays auquel il voua toute sa vie un pieux souvenir. Il l'a décrit au début de son *Estelle* : « Là, à travers de longues prairies, où serpentent les eaux du fleuve, on se promène sous des berceaux de figuiers et d'acacias. L'iris, le genêt fleuri, la narcisse émaillent la terre ; le grenadier, l'aubépine exhalent dans l'air des parfums ; un cercle de collines parsemées d'arbres touffus ferme de tous côtés la vallée, et des rochers couverts de neige bornent au loin l'horizon. » L'excellent Sedaine, en recevant le poète à l'Académie française, faisait allusion à ces lignes lorsqu'il disait : « L'hommage que vous rendez aux lieux qui vous ont vu naître est une nouvelle preuve de la sensibilité qui vous caractérise. » Cet amour des beautés naturelles fut, en effet, un des traits de la physionomie de Florian ; on le retrouve dans ses livres, dans ses lettres, dans les petits vers que, Floriannet vêtu de blanc, ayant en main sa houlette enrubannée, récitait à M. de Voltaire, sous les ombrages de Fernay ; dans les strophes qu'il dédiait à son protecteur, le débonnaire duc de Penthièvre, seigneur d'Anet et de Sceaux, qui l'avait pris chez lui comme page :

Avec lui la bonté, la douce bienfaisance,
Dans le palais d'Anet habitent en silence.
Les vains plaisirs ont fui, mais non pas le bonheur.
Bourbon n'invite point les folâtres bergères
A s'assembler sous les ormeaux ;
Il ne se mêle point à leurs danses légères
Mais il leur donne des troupeaux.

Florian était donc un berger à la mode de Boucher, de Quéverdo et des opéras comiques de Favart, un de ces pâtres qui gardaient leurs moutons frisés en écoutant roucouler des tourterelles. C'était aussi un méridional subtil, un « arriviste » adroit, avisé, jaloux (il battait comme plâtre M[lle] Gontier, sa maîtresse), impatient et même violent (il avait été capitaine de dragons), extrêmement ambitieux, prompt à flairer le vent et à y tendre sa voile, friand du succès, attentif à ne donner à la foule que ce qu'elle souhaitait. Il l'interrogea quand il se résolut à aborder la scène vers 1780 (il avait vingt-cinq ans) ; il se demanda quel genre d'ouvrage aurait le plus de chance de lui plaire ; il examina ceux qu'elle applaudissait de préférence. A ce moment, on jouait assez peu de Marivaux ; la vogue en était passée ; le vieux répertoire des Italiens fléchissait ; Beaumarchais venait, il est vrai, de lui emprunter quelques éléments et de les incorporer à son *Barbier de Séville*. Ce rajeunissement servit d'indication à Floriannet. Il se dit que les figures populaires d'Arlequin, de Colombine, de Lelio, de Cassandre pouvaient être renouvelées. D'autre part, il assistait aux triomphes de Sedaine, qui n'étaient qu'une apothéose de la vertu ; il se nourrissait des théories de Diderot et pensait avec lui que le théâtre allait se régénérer par le développement de la comédie de mœurs bourgeoises ; il partageait la confiance générale, la foi au bonheur, les espérances qu'inspirait le récent avènement d'un roi philosophe successeur d'un monarque libertin et corrompu ; il voyait en rose le présent et surtout l'avenir ; il prophétisait le règne prochain de la raison, la suppression du fanatisme, la félicité des hommes devenus éclairés et sages. Tout cela, ces vœux, ces besoins, ces généreuses chimères, il le versa dans ses pièces ; il y joignit des allusions, des flatteries directes envers les souverains de France. La bonne mère, c'est Marie-Antoinette, si tendrement occupée de l'éducation de ses enfants. Quand

elle va, avec le Dauphin et la Dauphine, entendre *le Bon Ménage* à la Comédie, Arlequin s'approche de sa loge et lui adresse des compliments faits exprès pour elle : « Il y avait une fois un roi et une reine qui s'aimaient beaucoup, que tout le monde aimait. Ceci n'est pas un conte. — Nous vous croyons, dit à son père l'aîné des arlequinets. — Nous vous croyons, s'écrie le cadet, comme si nous le voyions ! » Le peuple acclamait la reine, en même temps que l'acteur. Elle daignait s'amuser à ces jeux aimables. Un fauteuil académique, le cordon de l'ordre de Saint-Louis récompensèrent l'écrivain et le courtisan. Ce chevalier du fébrilige, ce pastour en dentelles avait la rouerie intrigante d'un Gascon.

Le procédé très simple dont il use dans ses comédies consiste à remanier les deux personnages des farces italiennes, Colombine et Arlequin, à en faire des « types du jour », à les enrichir de nouvelles manières de penser et de sentir, de telle sorte que les spectateurs se reconnaissent en eux... Il les achève, les *prolonge*... Qu'est-ce primitivement que Colombine ? Une petite femme amoureuse, délurée, mi-ingénue, mi-soubrette, capable de ruses diaboliques pour s'affranchir de la tyrannie d'un tuteur, rieuse et coquette... Elle rit de tout son cœur, comme l'Agathe de Regnard, mais avec un peu plus de discrétion que Lisette ; elle n'a pas la dureté d'âme de Célimène ; elle est coquette par gaminerie, instinct sexuel, caprice et turbulence ; mais elle a de jolis retours de sincérité, des mouvements de franchise adorables. « Sans doute, dit-elle, une pointe de coquetterie répandue sur toutes les manières des femmes n'est pas pour offenser ; mais il en est de la coquetterie comme du sel : il en faut partout dans les sauces. Quand on en met trop peu, elle est si insipide qu'on ne saurait en tâter ; quand on reste dans un juste milieu, cela réveille l'appétit. On mangerait ses doigts. Il en est de même d'une femme. Quand elle est coquette

aux dépens de son bonheur, elle ne vaut pas le diable ; quand elle ne l'est pas du tout, c'est encore pis. Quand une belle n'a d'agréments que ce qu'il en faut pour plaire, elle est charmante. Si j'étais homme, je la voudrais comme cela, et comme je suis femme, voilà comme je tâche d'être. » C'est le portrait, tracé par elle-même, de la Colombine traditionnelle. Les prédécesseurs de Florian ne la conduisaient que jusqu'au seuil du mariage. L'ayant délivrée, unie à celui qu'elle aimait, ils considéraient que par ce dénouement la pièce était finie. Florian pousse l'aventure au delà de l'hymen. Il peint Colombine mariée, mère de famille ; il veut qu'elle soit l'épouse fidèle d'un mari irréprochable, il suppose que, changeant de rôle, elle change de caractère, et que, dès l'instant où elle n'a plus d'hommes à attirer ni à séduire, elle renonce à être coquette. Cette figure décrit, en somme, l'évolution que Beaumarchais fait subir à son héroïne. De même que l'espiègle et impétueuse Rosine devient la pure et mélancolique comtesse Almaviva, Colombine devient Mme Arlequin. Seulement, elle n'est pas triste ni délaissée ; elle jouit d'un bonheur exempt d'inquiétude, son ménage est le « bon ménage », son mari le « bon mari », son fils le « bon fils » ; elle n'a rien à désirer que la prolongation d'un sort prospère. Florian colore d'optimisme son théâtre.

Et, comme Colombine, il métamorphose Arlequin — plus profondément encore. De ce pantin, en qui s'amalgament des défauts et des qualités contradictoires, de ce drôle astucieux et naïf, fourbe et véridique, sot et madré, poltron et hardi, de ce jeune félin aux griffes aiguisées et traîtresses, il extrait un être nouveau, conservant le même aspect, portant le même costume bariolé de bleu, de rouge, de noir et de vert, coiffé du même feutre, auquel est épinglé le même loup de velours noir, mais assagi, conscient de ses actes, et — pour tout dire — sensible... Par la sensibilité, Arlequin se trans-

forme : il n'est plus l'étourdi qui pleure ou rit sans motif ; il sait pourquoi coulent ses larmes ; d'ailleurs, sa raison les sèche ; elle l'instruit de ses droits, de ses responsabilités, de ses devoirs. Maintenant, il n'est plus Arlequin, mais « Monsieur Arlequin » ; demain, nous le verrons citoyen français, électeur, notable et propriétaire ; il opère une ascension analogue à celle du Figaro de Beaumarchais, qui, de simple valet dans le *Barbier*, se hausse dans le *Mariage* au rang de secrétaire du comte Almaviva, et sera plus tard son juge et peut-être l'acquéreur du château d'Aguas-Frescas. Comme Figaro, comme le « Monsieur Scapin » de Richepin, Arlequin s'embourgeoise ; il pourrait déclamer ces vers altiers :

Monsieur Scapin, madame, s'il te plaît !
Peuh ! Scapin, c'était bon lorsque j'étais valet,
Que je faisais la cour à Dorine, suivante !
Nous sommes aujourd'hui bourgeois, et je m'en vante.
Oui, bourgeois ! Nous avons (mon Dieu ! par quel moyen,
C'est notre affaire) acquis de l'argent et du bien.
Sachons donc nous montrer dignes de la fortune,
Oublier du vieux temps la mémoire importune,
Tous ces jours hasardeux au lendemain peu sûr,
Et Naples dont j'ai trop connu les flots d'azur.
Nous sommes à Bologne, ayant pignon sur rue,
Et bonne renommée. Or, pour qu'elle soit crue,
Prends toi-même ce pli d'y croire. Est-ce compris ?
Hausse jusques à moi tes vulgaires esprits !
Je ne suis plus valet, et tu n'es plus suivante.
Dis-moi donc comme il sied, de façon triomphante
Monsieur Scapin ! Oui, gros comme le bras entier,
Avec tous les égards que mérite un rentier.

L'Arlequin de Florian se drape avec moins d'ostentation dans son orgueil de parvenu ; il se contente de bien vivre ; il savoure la paix de son foyer, les avantages d'une fortune modeste, mais indépendante ; il chérit la diligente ménagère, son épouse, et les petits arlequinets qu'elle lui a donnés ; il les assoit sur ses genoux, leur apporte des tambours et des trompettes et leur

narre des contes merveilleux : « Tant que vous serez des enfants, leur dit-il, je dois vous amuser. Quand la vieillesse m'aura rendu enfant, il faudra que vous m'amusiez à votre tour. Voilà pourquoi vous devez vous y accoutumer de bonne heure. » C'est un très brave homme, dénué de méchanceté et de vices, prêt à tous les sacrifices, aussi probe que le papa Van Derk de Sedaine, mais non entièrement dépouillé de l'agilité et de la fantaisie qui firent sa grâce lorsqu'il n'était encore qu'un jeune Arlequin.

Dans *la Bonne Mère,* il se montre tel. Il n'a pas vingt ans ; il ressemble à un chat maigre ; à le voir, on ne le prendrait guère au sérieux ; pourtant, il possède en germe les plus solides vertus. Ses sentiments sont désintéressés et délicats ; il aime Lucette, la fille de la fermière normande Mathurine, et il se désole parce que Lucette, après avoir reçu sa foi, se détourne de lui pour écouter les billevesées que lui débite le neveu du bailli, un Parisien avantageux et impertinent, M. Duval. Il pourrait l'accabler de reproches ou lui infliger la vue de la peine extrême que lui cause un traitement si barbare ; il craint de l'affliger et essaye de dissimuler ce qu'il éprouve. ,

— Je pleure quelquefois, les larmes me montent aux yeux ; mais dès que Mlle Lucette me regarde, je me mets à rire de peur que cela ne l'impatiente. »

Que de précautions ! Et que de sollicitude !... Dans l'espoir de reconquérir l'ingrate fille, il met chaque jour son habit du dimanche et se pare des joyaux de sa mère. (Peut-être ferait-il mieux de les lui offrir.) Il essaye d'improviser un madrigal, à l'exemple de M. Duval, mais il ne réussit à trouver que le premier vers. Il confie son embarras à Mathurine (qui fut jadis une Colombine maligne et gaie et n'est plus aujourd'hui que la maman de Lucette, c'est-à-dire, quoiqu'elle n'ait que trente-trois ans, une personne sage et raisonnable). Elle

consent à influencer favorablement sa fille et même à lui ordonner de choisir Arlequin pour époux. Vous pensez bien qu'il repousse une intervention si offensante.

— Je ne veux pas être aimé par contrainte, mais par plaisir.

Et il supplie Mathurine de lui enseigner les moyens de plaire, d'avoir ces grâces, ces « drôleries » qui rendent irrésistibles les Parisiens... Une telle modestie charme Mathurine. « Mais, dit-elle, il y a une manière d'être charmant qui plaît aux mères et ne plaît pas aux filles. » Elle veut assurer le bonheur de Lucette et d'Arlequin, son fils adoptif (elle l'a élevé, elle a été la bienfaitrice, la conseillère de sa famille. Cette bonne mère est une bonne amie et une bonne voisine). Désespérant d'arriver à ses fins par la persuasion ou l'autorité, elle a recours à la ruse. Pendant qu'elle ourdit son plan, Arlequin rejoint Lucette. C'est la meilleure scène de l'ouvrage, une scène fameuse qui sert d'exercice aux élèves du Conservatoire, et reflète dans sa plénitude l'aimable génie de Florian.

Le pauvre Arlequin ne se console pas de l'injure que lui a infligée la perfide Lucette. Il lui apportait dans sa cage un sansonnet familier à qui il avait appris à répéter ces douces paroles : « J'aime Lucette. » Troublée par les regards moqueurs de M. Duval, elle a ouvert la cage, rendu sa liberté au chanteur et dit à l'amoureux confondu :

— Vous et votre oiseau, vous pouvez aller vous promener, je vous donne la clef des champs.

Obéissant à son injonction, le fier Arlequin est allé incontinent s'engager ; il se battra contre l'ennemi et mourra, préférant l'horreur du trépas à la douleur de perdre celle qu'il adore. Déjà, il a ceint l'épée, revêtu la tunique des dragons du roi, coiffé le casque en peau de tigre. Lucette ne peut s'empêcher de remarquer qu'il a fort belle mine sous cet accoutrement ; son cœur,

dévoré de remords, s'émeut ; elle interroge l'infortuné garçon, qui lui répond d'une façon ridicule, naïve et touchante, ainsi qu'il sied à son caractère. Il ne serait pas Arlequin s'il n'était pas tout cela.

— Mon capitaine m'a dit que le général était à la veille de donner bataille et qu'il n'attendait plus que moi.

Il tient à la main un papier qu'elle lui arrache et lit malgré sa défense. C'est son testament — modèle d'ingénuité, destiné à égayer tout ensemble et à attendrir le parterre. Il demande pardon à sa mère de s'être fait tuer sans sa permission, mais il jure de ne plus recommencer. Il lègue à Lucette tout le bien paternel dont il peut disposer « sans mettre sa mère mal à l'aise » ; il forme le vœu qu'elle soit heureuse avec l'époux qu'elle se sera choisi et la conjure seulement de donner au premier garçon qu'elle aura le nom d'Arlequin, afin que, en le caressant, elle pense à l'ami qui n'est plus ; il ordonne enfin de servir une pension alimentaire au petit chien Aza, dont il a fait présent à Lucette, prévoyant que ce pauvre animal ne sera plus aimé d'elle lorsqu'elle aura épousé son rival, et ne voulant pas que le bon petit chien qui fut son camarade meure de faim pour avoir déplu comme lui. Lucette ne saurait en lire davantage ; elle baigne de ses pleurs le généreux testament et la main qui l'a tracé. Elle n'a pas besoin de congédier l'odieux M. Duval ; il s'éconduit de soi-même en tombant dans le piège grossier que lui tend Mathurine, redevenue coquette pour le duper. (Elle feint de l'aimer, lui promet, à condition qu'ils se marient, une donation de tous ses biens et exige qu'il écrive à Lucette une lettre de rupture.) Duval retourne à Paris en brandissant sa badine d'un air insolent. Le sansonnet rentre dans sa cage. Arlequin épouse Lucette. Mathurine les bénit et murmure (c'est la morale de la comédie) : « Le jour du bonheur des enfants est la fête des bonnes mères. »

Bons, ils le sont tous, à un degré invraisemblable — et paradoxal. Le renoncement, l'oubli de soi, le désintéressement, la charité, la délicatesse, les actions qui coûtent à notre égoïsme un si rude effort, Arlequin les accomplit comme en se jouant, sans en tirer vanité, avec une simplicité admirable. Ce mot le peint : « J'aimerais mieux que Lucette me fît souffrir jusqu'à ma mort, que de la mettre en colère un seul moment. » Elle ne le vaut pas. Elle est femme, c'est-à-dire accessible aux hommages, ravie d'une conquête qui humilie les filles du village.

— Elles crèvent de dépit, et cela me fait plaisir ; Arlequin en a du chagrin, et cela me fait peine ; je voudrais aimer Arlequin et être aimée de M. Duval.

Mais elle n'a pas plutôt cédé à ces vaniteuses impulsions, qu'elle le regrette. Son cœur se fond dans le repentir : « Qu'on est à plaindre, s'écrie-t-elle, quand on a fait quelque chose de mal ; on y songe toute la journée. » Elle se délivre de son fardeau par un aveu loyal ; elle se réfugie entre les bras d'Arlequin ! ils formeront le couple le plus uni, fonderont le foyer le plus honnête ; leur ménage sera le *Bon Ménage* ; il n'y aura pas une plus parfaite épouse que cette petite Colombine, coquette à jamais guérie. Elle se modèlera sur Mathurine, cette autre Colombine, qui, elle aussi, fut brave, ardente au plaisir, avide d'être adulée, mais que le mariage et la maternité ont transfigurée. Elle pousse presque trop loin la bonté et la sagesse ; on voudrait qu'une défaillance la rapprochât de l'humanité. Elle est en or ; elle n'use des manèges de coquetterie où elle était experte que lorsqu'il s'agit de sauver sa fille en péril ; laborieuse, secourable, amie dévouée, mère couveuse, belle-mère incomparable, elle se saigne aux quatre membres pour ses enfants ; elle se dépouille en faveur de Lucette et d'Arlequin, leur cède tout son patrimoine ; et elle commettrait là une grosse imprudence, si Arlequin et Lucette n'étaient pas des héros de

M. de Florian, c'est-à-dire des créatures idéales, supraterrestres, — des anges...

Ce béat optimisme, ce déluge de miel, ces ruisseaux de confiture, ces montagnes de sucrerie ne provoquent-ils point la lassitude? Je crois qu'à la longue on en serait écœuré. Absorbé à petite dose, le mets est friand. Et d'abord quelques condiments le relèvent. Florian sème à travers sa prose des vérités générales, des maximes, des réflexions spirituelles, des couplets joliment tournés.

— Hélas! dit Marceline, que nous payons cher le bonheur d'avoir des enfants! A peine sont-ils nés que mille maux les menacent; ils n'en souffrent qu'après que ces maux sont venus; leur mère en souffre même avant qu'ils viennent. Dans la jeunesse, des dangers plus grands; passionnés pour tout ce qui peut leur nuire, travaillant avec ardeur à devenir malheureux et ne se souvenant de leur mère que quand ils ont à l'affliger. Je sais tout cela, je me le répète souvent, et un sourire de ma fille me le fait toujours oublier.

C'est bien ainsi que parle une « bonne mère ». Florian écrit une langue un peu apprêtée, mais élégante, fine, la langue d'une époque où tout le monde savait écrire; il a de l'esprit; il prête à Lucette des mots exquis que ne désavouerait point Marivaux.

— Oui, dit-elle, Arlequin a un cœur excellent, il se jetterait au feu pour moi, je le sais; cependant, il a des défauts.

— Lesquels? demande la mère.

— C'est que je crois que je ne l'aime plus.

Joignez que ce tableau, ce décor, ces modulations du chalumeau et ces tutu-panpan de tambourin, ces bergeries, ces colifichets évoquent un art pictural dont nous raffolons, l'art des Watteau, des Lancret, des Fragonard. Il semble qu'une toile des Fêtes Galantes s'anime à nos yeux, et que les ariettes d'*Annette et Lubin* soient fredonnées dans la coulisse.

Ah ! Lubin, nous devons bien aimer nos plaisirs,
Puisqu'il faut tant d'argent pour en fixer l'image !

L'histoire du sansonnet est délicieuse. « Comme Mlle Lucette a l'air de ne plus m'aimer, j'ai cru que c'était le moment de lui donner mon sansonnet, afin qu'au moins elle se souvînt de moi, quand le sansonnet dirait : « J'aime Lucette. » Je l'ai tiré de sa cage ; j'ai attaché à sa patte le plus beau ruban de ma mère. » Vous remarquerez que sur ces propos d'Arlequin flotte un parfum d'ironie, ténu, enveloppé, mais perceptible. L'auteur raille l'excès de naïveté de son héros, naïveté concertée, dont il se fait un jeu. Il nous dit clairement : « Est-il assez ridicule ? » Et il ajoute : « Comme il est gentil ! » Banville a de ces sourires, lorsqu'il met en scène le Pierrot du *Baiser*... Et une sorte d'intuition nous révèle que, pas plus que lui, Florian n'est dupe des personnages qu'il peint, des sentiments, des émotions qu'il leur prête. Il les ressentait pour son compte assez faiblement. Il attachait un prix extraordinaire à la vie, il en jouissait.

« Avant dix-sept ans, dit-il quelque part, j'étais assez heureux pour posséder une maîtresse, un coup d'épée et un ami. »

Cette phrase fait songer aux grâces piaffantes et cavalières du jeune Alfred de Musset. Florian, comme Musset, — comme Chérubin, — fut un page turbulent et charmant. Il dépêchait à Clairon ce billet effronté :

Je n'ai pas encore quinze ans
Et j'ai déjà des sentiments...

N'en doutons pas, il était plus libertin que passionné, plus ambitieux que libertin... Sous sa feinte douceur, frémissait un étrange appétit d'argent et de succès. On a retrouvé dans une lettre posthume le dur jugement qu'il portait sur ses acteurs, sur les interprètes de *la Bonne Mère*, du *Bon Ménage* et du *Bon Fils*.

« Ce sont des gueux que les comédiens, sans âme et sans égards. Qu'importe ! Ce sont nos instruments de gloire. Il faut s'en servir comme d'une pioche avec laquelle on tire les diamants du sein de la terre. »

La sensibilité qui déborde de ses romans et de ses pièces était, ainsi que l'innocence de son Arlequin, un chef-d'œuvre d'artifice ; elle affectait son imagination plutôt que son cœur ; il la cultivait comme une plante utile qui donne des fruits précieux, goûtés du public. Il la cultivait très bien. Ses petits ouvrages dramatiques sont un trait d'union entre la comédie classique et la comédie-vaudeville de Picard et de Scribe ; ils annoncent par de certains détails la fantaisie romantique, Musset s'en est inspiré. (Comparez l'Arlequin saugrenu et solennel du *Bon Père* avec le Baron d'*On ne badine pas avec l'amour*.) Composées de pièces et de morceaux, de vieux et de neuf, disparates comme l'habit losangé de l'illustre mime Carlin, ces arlequinades peuvent encore affronter la rampe.

31 Janvier 1910.

FONSON ET WICHELER

RENAISSANCE : *Le Mariage de Mlle Beulemans*, 3 actes.

Grand succès pour *le Mariage de Mlle Beulemans*... Paris s'est montré aussi chaud que Bruxelles. Dans cette joie, il n'y avait pas ombre de politesse ni de complaisance ; d'ailleurs le public n'obéit guère à des considérations de cet ordre ; il s'abandonne à ses impressions ; quand il ressent du plaisir, il le montre spontanément, simplement. Il en a goûté un très vif... Et nous pénétrons sans peine les raisons de sa sympathie. La pièce de MM. Fonson et Wicheler lui a plu, d'abord parce qu'elle est bien faite, construite avec beaucoup de dextérité selon la formule de nos comédies légères, formule qui correspond à ses goûts ; ensuite parce qu'elle lui apportait le parfum de quelque chose de « non encore vu ». Elle n'était pas exotique au point de le dérouter, elle l'était assez pour renouveler ses sensations ; elle ne heurtait pas ses habitudes d'esprit, elle y ajoutait le piquant de l'inattendu. L'œuvre est française, et toutefois elle est belge ; ce qu'elle a de français a probablement séduit les Belges, ce qu'elle a de belge a amusé les Français. Je crois que sa réussite, ici et là-bas, provient de l'agréable saveur de ce mélange.

Observez l'héroïne de l'ouvrage. C'est une cousine ger-

maine des ingénues délurées d'Edouard Pailleron et de M. Paul Gavault, de Suzanne de Villiers et de Josette, des « Petites Chocolatières » malicieuses et sensibles. Par là, elle appartient à notre théâtre. Elle affecte une hardiesse de langage, une désinvolture, une fertilité d'imaginative, une spirituelle audace qui sont de chez nous ; elle mène l'action tambour battant ; rien ne résiste à ce bout de femme ; la gentillesse de ses mines et de son sourire dissimule une ferme volonté ; elle sait où elle va. En l'écoutant, nous ne pouvions nous empêcher de songer aux innombrables rôles, ou plutôt au rôle unique de Marthe Régnier. Néanmoins, cette jeune personne si décidée, si impétueuse, et, par de certains côtés, si Parisienne, reste, malgré tout — et cela nous charme — la fille d'un négociant bruxellois, une petite bourgeoise de son pays... Regardons attentivement les deux aspects de sa physionomie.

Suzanne a pour père M. Beulemans, propriétaire d'un établissement de bière en bouteilles, seul dépositaire pour la Belgique du « stout Glasgow », notable industriel, membre de la Société mutuelle des employés et ouvrières de brasserie, candidat à la présidence d'honneur de cette association. Elle l'aide de son mieux ; elle tient les livres. Auprès d'elle besogne un commis, Albert Delpierre, venu de France pour étudier le commerce. Le bonhomme Beulemans déteste ce « fransquillon » trop instruit, trop beau parleur. Il l'assassine de remarques désobligeantes. Suzanne le défend contre la mauvaise humeur paternelle, et quand une gaffe a été faite, elle la prend à son compte. L'excellente créature n'a qu'un souci : rétablir la paix autour d'elle, réconcilier ses parents prompts à se quereller ; elle s'est docilement laissé fiancer par eux à un ami d'enfance, Séraphin Meulemester ; elle l'épousera sans allégresse, par obéissance ; elle s'accommode de la condition modeste que le destin lui réserve ; elle est loyale, décidée à rem-

plir tout son devoir : « Je ne sais, confie-t-elle à Séraphin, si je vous aime ou si je ne vous aime pas. Mais je suis votre fiancée. Et ça, je veux qu'on le respecte. » Elle éprouve pour Albert une inclination qu'elle ne s'avoue pas, qu'elle repousse. Dans la première partie de l'ouvrage, elle apparaît ainsi, pacificatrice résignée, ménagère diligente. Elle prodigue les tendres conseils à son père et à sa mère. M. Beulemans n'a pas réussi à se faire élire président d'honneur, Mme Beulemans, irritée de cet échec, le larde d'épigrammes... M. Beulemans s'insurge contre l'injustice de sa femme. Suzanne va de l'un à l'autre. « Vous adorez votre mari, dit-elle à Mme Beulemans ; lorsqu'il a seulement mal à la tête, vous êtes comme folle ; et pourtant vous le taquinez, vous lui rendez l'existence insupportable... Soyez moins tatillonne, moins agressive. » Elle gronde aussi son père : « Vous êtes amoureux de ma mère et vous la traitez durement... Ayez un peu plus d'indulgence. Donnez-lui quelquefois raison. » Elle prêche enfin la patience à Albert : « Ne heurtez pas mon père, ne l'humiliez point par vos airs de supériorité. Ménagez-le et flattez la vanité de ma mère. » Ils suivent ces avis et s'en trouvent bien. La concorde renaît, grâce à la sagesse de Suzanne. Ces traits de mœurs, ces détails familiers, le tableau, peint d'après nature, des dissensions, des orages minuscules qui agitent ce foyer, tout cela est empreint d'une vérité spirituelle. Tout cela est charmant.

Maintenant le caractère de la jeune fille va évoluer. L'amour s'éveille en son cœur, et avec l'amour la coquetterie, et avec la coquetterie l'ardeur combative, le désir de conquérir l'époux de son choix. C'est ici que la pièce tourne : elle cesse d'être réaliste ; elle devient romanesque et — avouons-le — artificielle. La Suzanne sincère et naïve du début, à présent rouée comme potence, conduit les personnages par le bout du nez, les pétrit à sa guise, dirige les événements... Ce petit Napoléon

enjuponné opère des miracles ; j'ajoute que sa stratégie infaillible nous divertit... MM. Fonson et Wicheler possèdent toutes les ruses du métier ; ils manient avec virtuosité, avec souplesse, les ficelles d'une intrigue ingénieuse et frêle.

Donc, Suzanne, définitivement promise à Séraphin, remarque l'affliction où la nouvelle officielle de ses accordailles précipite Albert. Elle s'en attriste et elle s'en réjouit, car ce dépit est une preuve du sentiment qu'elle inspire. Elle surexcite la jalousie du jeune Français, l'amène à se déclarer. C'est une jolie scène, et une scène significative, qui développe quelques idées générales en même temps qu'elle achève de modeler les figures des deux amoureux... « Eh bien, s'écrie Albert, harcelé par les interrogations de Suzanne, je n'approuve pas ce mariage. — Et pourquoi, s'il vous plaît ? » Il refuse de s'expliquer ; elle insiste, anxieuse de connaître ses raisons, secrètement désireuse de les trouver excellentes. « Ce mariage me déplaît, reprend-il, parce que vous n'aimez pas M. Séraphin. » Et il le lui démontre à l'aide de phrases élégantes et lyriques. (Le raffinement de son langage s'oppose au prosaïsme pesant et vulgaire des bourgeois ; il lui attire leur inimitié, et il trouble Suzanne, quoiqu'elle n'en veuille pas convenir.) « Vous avez, lui dit-il, une petite âme fringante, pleine de tendresse, pareille à ces fleurs qui, endormies sous les eaux calmes d'un lac, s'épanouissent dès qu'elles arrivent à la surface et qu'un rayon de soleil les échauffe... Ce qu'il vous faut, c'est un homme qui vous comprenne, un mari qui vous révèle à vous-même. Avez-vous vu parfois ces bestiaux dolents qui, dans l'attente du train qui passe, broutent l'herbe d'un pré ? Croyez-vous qu'ils épargnent les campanules tremblantes ? Non, ils arrachent brutalement ces vies fragiles qui grincent sous leurs dents. C'est de la sorte que M. Séraphin vous prendra... » La jeune fille écoute plus émue qu'elle ne le paraît. Son honnête bon sens

réagit contre le mirage d'un bonheur sans doute illusoire ; elle s'efforce de ne pas perdre la tête et de se contenter de la vie humble à laquelle les fatalités du sort l'ont vouée. Sa réponse est exquise de délicatesse, de modestie :

— Je vous assure que Séraphin est le mari que je dois avoir ; il est simple, il est brave homme, il parle la même langue que moi. Je ne suis pas une âme fringante ni une petite fleur. C'est vous qui me voyez comme cela, parce que vous me chargez de beaucoup de choses délicieuses que vous voyez dans votre imagination et que vous dites si bien. Mais je n'ai pas tous ces ornements botaniques. Je ne suis pas une fleur ; je ne suis pas une fée. Je suis une petite fille d'ici. Je suis Mlle Beulemans, et je dois épouser M. Séraphin Meulemester, parce que cela est tout naturel. Mme Séraphin Meulemester, née Beulemans, voilà ma carte de visite. Ce n'est pas du bristol de luxe, c'est de la bonne typographie sur du bon carton...

Ainsi s'exprime la sage Suzanne ; mais elle n'oubliera point ce que lui a dit Albert ; le grain de ses paroles germera. Elle songe malgré elle au moyen de rompre une union qui commence à lui faire horreur... Le moyen dont elle s'avise est un moyen de théâtre, adroit et conventionnel. Elle apprend par les ragots de la domesticité que Séraphin a une maîtresse, et de cette femme un enfant, un fils, qu'il abandonne pour se marier. Elle le confesse ; et d'abord il lui trace un tableau de l'existence conjugale, telle qu'il la conçoit et qui n'est pas très affriolante. Il passera ses journées au bureau, ses soirées au café, tandis que la jeune femme s'ennuiera au logis. Suzanne eût accepté cette vie morne dont se contentent toutes les filles de sa condition... Mais les mots d'Albert vibrent encore à ses oreilles. Elle frémit. Elle remontre à Séraphin l'indignité de sa conduite. Il a des devoirs envers sa « bonne amie », envers leur enfant.

— Je ne peux pas me marier avec elle, ce n'est qu'une ouvrière.

— Est-ce que votre mère, réplique-t-elle, n'était pas une passementière et la mienne une modiste ?

— Nous ne sommes plus du rang de nos parents. Mon père a de l'argent ; il n'admettrait pas une ouvrière dans sa famille...

Séraphin, qui a peut-être lu *l'Etape* de Paul Bourget, cède tout de suite aux suggestions de Suzanne. « Retournez auprès de la maman de votre petit garçon... » Il obéit ; il est extraordinairement docile. (On a rappelé que M. Grenet-Dancourt s'était servi de cette situation dans *les Noces de Mlle Loriquet*, mais il n'y a pas de situations entièrement neuves.) Voici le projet de mariage à vau-l'eau, et Suzanne libérée. Dès lors les choses s'arrangeront ; l'aventure se dénoue d'une manière rapide, facile et un peu banale... M. Beulemans comptait que Séraphin, son futur gendre, assurerait sa nomination de président ; mais il ouvre volontiers les bras à Albert, puisque Albert lui rend le même office ; il n'a pas d'entêtement et ne regarde point à la personne. Et Suzanne déploie une merveilleuse activité, elle s'occupe de tout, prépare l'élection, enjôle ou dupe les électeurs, lance Albert en avant, paralyse Séraphin, intimide le concurrent de son père, M. Meulemester, se fait, en moins de cinq minutes, idolâtrer du père d'Albert ; elle négocie, transige, dresse des plans de bataille, assure son mariage en arrangeant du même coup celui du bon Séraphin ; elle se montre rusée et franche, gaie et énergique, un tantinet effrontée (elle provoque les déclarations qu'on ne lui fait pas assez vite et lutine avec une vivacité très française son amoureux). Elle a toutes les vertus, tous les talents. La comédie s'achève sur son triomphe. Et cette comédie ne serait qu'une œuvre agréable, coulée dans le moule des petites pièces de genre que représentent journellement nos scènes du boulevard, si à côté de ce rôle brillant et superficiel elle

ne renfermait des types vivants, exacts. Suzanne se gâte à la fin par un excès d'éclat et de perfection ; les autres personnages ne sont point idéalisés, ni défigurés ; c'est à peine si un soupçon de verve caricaturale en souligne les ridicules. On les sent vrais. Cette couleur, cette mesure, cette odeur de réalité nous ont séduits. Quand on regarde un portrait, on devine s'il est ou non ressemblant, même si l'on ne connaît pas le modèle. J'ignore les mœurs bruxelloises, mais je jurerais que M. et Mme Beulemans sont très fidèlement peints.

Beulemans, issu des rangs du peuple, enrichi à force de ténacité et de travail, dénué de culture littéraire, extrêmement susceptible (il attribue un sens injurieux aux mots dont la signification lui échappe), orgueilleux de la prospérité de sa maison, ambitieux (il aspire à la dignité de président d'honneur comme les Beulemans de chez nous au ruban rouge), accessible à la flatterie, est au demeurant le plus excellent homme du monde. Il chérit sa femme et l'admire : « Elle est restée belle, dit-il, elle a des bras comme une jeune fille. » Il voit rouge si quelqu'un — fût-ce un officier du roi — manque de respect à Mme Beulemans, mais il ne cesse pas de se disputer avec elle. Elle le crible de coups d'épingle. Il se venge en lui reprochant, injustement, sa prodigalité, son désordre, les quarante sous de pourboire qu'elle a donnés au garçon boulanger, le mauvais état de son linge mal entretenu. « Vous êtes un embêtant, riposte-t-elle, agacée. — C'est vous qui êtes une embêtante ! » Aussi économe que glorieux, il cherche à tirer des carottes à l'ami Meulemester, le père de Séraphin, quand ils discutent les clauses du contrat de mariage ; et il se fait rouler par son compère, encore plus malin que lui. Rien de plus comique comme ce petit début.

— Alors, c'est entendu, dit Meulemester, vous donnez 50 000 francs à votre fille ?

— Oui, et vous ?

— Moi, je lui donne Séraphin.

— Et Séraphin, que donne-t-il ?

— Son métier, ses appointements de 225 francs par mois.

— Ce n'est guère ; ma fille apporte 50 000 francs.

— La fille doit toujours avoir plus que le garçon.

— Et le dîner, poursuit Beulemans, où le fera-t-on ?

— Chez vous ; le dîner, c'est toujours chez les parents de la jeune fille.

— Et le mobilier ?

— C'est les parents de la jeune fille qui doivent le fournir.

— C'est l'habitude ?

— Ce sont les convenances.

— Et les parents du jeune homme ?

— Ils doivent fournir les lettres de faire-part.

Après la rupture, Meulemester et Beulemans deviennent ennemis mortels ; ils montent concurremment à l'assaut de la présidence. Les péripéties de cette lutte emplissent le troisième acte. L'énorme Meulemester, ventru, robuste, magistralement drapé dans son gilet à breloque et dans sa redingote de propriétaire, coiffé d'un tube mirobolant, toise avec dédain le piteux, le cagneux Beulemans... Mais quelle revanche, dès que le nom victorieux de son rival sort de l'urne ! Meulemester s'effondre. Beulemans se redresse, court aux fenêtres, salué par les acclamations de la foule en délire. Et à travers ces silhouettes, sous ces habits modernes, nous croyons apercevoir les honnêtes visages des syndics, des marchands drapiers, groupés autour de leurs bannières corporatives, sur les toiles de Van der Helst ou de Franz Hals.

En un passage de la comédie, Albert dit à Suzanne : « Quand j'entends par d'autres employer ces tournures spéciales, ça me choque comme une incongruité. Dans

votre bouche, ça me paraît étrange, mais gentil. Ça a une saveur qui étonne d'abord, et à laquelle on se fait si bien qu'on veut y goûter à nouveau... » Le pittoresque de cette syntaxe nous a prodigieusement récréés. MM. Fonson et Wicheler ont farci leur dialogue de locutions empruntées au vieux terroir brabançon. Il y a des phrases légendaires : « Ce n'est pas les oiseaux qui sont plus beaux plumés qui chantent le meilleur. » Il y en a de moins célèbres, mais qui tout de même ont leur prix... Un client arrive dans le bureau de M. Beulemans : « C'est pour un commande. J'aime mieux le faire à mademoiselle, je suis habitué sur elle... » Le « fransquillon » Albert s'assimile les grâces du dialecte bruxellois ; il accouche au dernier acte de cette phrase phénoménale qui déchaîne l'enthousiasme des ouvriers brasseurs et lui conquiert son droit de cité : « Excusez si je tombe trop court de mes mots ; mais c'est parce que je veux dire mon cœur droit dehors et que l'émotion on ne sait pas là contre... » Enfin, il y a l'accent, ce terrible accent que les acteurs français ont coutume de parodier grossièrement et que cette fois nous goûtâmes dans sa sobriété, dans sa pureté. Entendre M. Jacque parler belge est un délice.

13 Juin 1910.

GIACOSA

Odéon : *Comme les feuilles*, quatre actes.

Je ne saurais assez dire avec quel plaisir nous avons écouté la pièce de Giacosa, *Comme les feuilles...* C'est une œuvre très particulière, italienne (de par le tempérament de son auteur), ibsénienne (de par les influences qu'il a subies). Elle emprunte de la clarté au génie latin et de la profondeur au scandinave. A de certaines minutes, elle nous offre comme un reflet de la psychologie enveloppée et un peu mystérieuse du *Canard sauvage* et de *Nora* ; mais les personnages qui s'y meuvent sont nets, empruntés à la vie réelle, aisément compréhensibles. Ce mélange est savoureux. Et puis enfin, l'ouvrage signifie et exprime quelque chose : il renferme une idée philosophique et non pas seulement l'analyse d'un cas passionnel. Il a séduit le public.

Une figure centrale — la délicate et tendre figure de Nennele — l'anime. En la suivant pas à pas, nous pénétrerons le sens intime du drame. Nennele est la fille du banquier milanais Jean Roselle qui, après avoir possédé d'abondantes richesses, s'en trouve brusquement dépouillé. Il vient de déposer son bilan ; il a, dans la mesure où il le pouvait, désintéressé ses créanciers ;

son concordat obtenu, il se dispose à s'expatrier, le séjour de la ville qui le vit considéré et prospère lui devenant trop pénible ; un sien neveu, Maxime, lui offre un emploi modeste dans ses usines, en Suisse ; il l'accepte, il ira s'installer, avec sa famille, aux environs de Genève et tâchera de s'y refaire une existence honorable... Outre Nennele, il emmène son fils Tommy et sa femme Julie (une jeune femme épousée en secondes noces). L'action s'ouvre au moment du départ. Nennele a le cœur gros. Il lui en coûte de quitter le logis où elle est née, de dire adieu à tant de chers souvenirs.

— Il me semble, murmure-t-elle avec tristesse, que j'enterre notre maison. Elle sera à d'autres ; ses étoffes, ses meubles vont passer dans des mains étrangères ; j'ai écrit sur les murs : « Toi qui occuperas cette chambre, sois maudit ! »

Malgré son chagrin, elle se sent vaillante ; elle envisage d'un œil courageux la pauvreté ; elle travaillera.

— Je donnerai des leçons d'anglais.

— Et moi, je donnerai des leçons de tennis, s'écrie son frère Tommy.

Le frère et la sœur ne se ressemblent guère. Tommy est dissipateur, égoïste, élégant et vain. Elevé dans l'oisiveté et l'abondance, ce « fils à papa » ignore la valeur de l'argent, n'ayant pas eu la peine de le gagner. Il le prodigue ; il court les tripots ; un soir que le jeu lui avait été favorable, il a refusé de venir en aide à son malheureux père qui se débattait parmi les plus cruelles difficultés. Il a l'âme dure, l'esprit sceptique, la conscience accommodante ; il ne peut croire qu'un homme soit assez fou pour se mettre sur la paille en payant ses dettes et suppose que de secrètes épaves ont été sauvées de la faillite paternelle... Roselle eût effectivement agi de la sorte, s'il avait cédé aux suggestions de sa femme Julie ; celle-ci n'a pas plus de sens moral que Tommy ; la belle-mère est aussi légère et foncièrement vicieuse que le beau-fils ; l'or lui coule des doigts ; pour dissi-

muler son gaspillage, elle a recours au mensonge. A l'heure du désastre, les fournisseurs qu'elle a bernés réclament le règlement de leurs notes... La gentille Nennele les acquitte avec ses petites économies, elle apaise le gantier, le parfumeur, le marchand de couleurs. (Julie cultive à ses moments perdus l'aquarelle ; elle a tous les snobismes, y compris celui de l'art.) Mille francs sont dus à la couturière. Et cela, il n'y a pas moyen de le cacher à Roselle. Tout le monde se cotise. On paye. Et Julie affronte allégrement ces embarras ; elle reçoit en souriant les fleurs que la suprême charité de ses amies lui envoie, afin d'adoucir l'amertume de l'exil. Au contraire, l'orgueil de Nennele s'en offense ; elle voudrait ne voir personne, disparaître, éviter l'humiliation des condoléances hypocrites. Sa fierté s'oppose à la veulerie de Tommy, à la bassesse de Julie. Elle est probe, comme son père, moins aisément influençable, plus ferme. A côté d'elle, il faut placer le cousin Maxime avec qui elle a d'assez étroites affinités. Maxime est un brave garçon, appartenant à la race des terre-neuve, un peu fruste d'aspect, mais bon, et pratique, et « débrouillard ». Il s'improvise le chef de cette famille en détresse, il organise son sauvetage ; l'habitude du travail, le besoin de réussir, les épreuves d'une enfance sevrée de joie et laborieuse l'ont trempé. Il est l'antithèse de Tommy. Il porte en lui un je ne sais quoi de viril qui réconforte. « Nous renouvellerons l'air », dit-il à Roselle; et, par ce mot, il lui rend l'espoir.

Voici donc les personnages posés. D'une part les êtres *sains* : Maxime, Nennele ; d'autre part, les *malsains* : Tommy, Julie ; entre les deux groupes, le vacillant, l'impuissant Roselle, père affectueux, dénué d'autorité... Une remarquable impression de réalité émane de ces caractères modelés avec précision et de l'atmosphère qui les baigne. Cet acte d'exposition est excellent.

Le deuxième les met aux prises. Et c'est ici que Nennele revêt sa véritable physionomie. Elle gouverne d'une

main adroite et fine la maison ; elle s'accommode des demi-privations qu'impose aux exilés la modicité de leur budget ; elle s'ingénie à en alléger le poids ; ils seraient heureux dans l'agreste propreté de ce chalet, dans la paix de ce beau lac, de ces fraîches vallées, de ces montagnes, si, changeant de condition et de milieu, ils avaient pu changer d'âme. Or, ils sont demeurés identiques à eux-mêmes. Tommy est toujours le sportsman, le clubman, le champion de football, l'oisif incorrigible qu'une trop molle adolescence a gâté ; toute besogne effective le rebute ; à la tâche modeste que le dévouement de Maxime lui a procurée, il préfère le farniente des villes d'eaux, la familiarité d'une Mme Orlof, espionne présumée, aventurière cosmopolite. Julie, elle, fait de la peinture — quelle peinture ! — dans le fallacieux désir d'augmenter les ressources du ménage ; elle flirte avec l'artiste suédois Melmer. Quand elle a besoin d'argent, elle en dérobe à Nennele ou lui subtilise quelque bijou... Nennele s'aperçoit de ces larcins, souffre silencieusement de ce désordre, et s'unissant à Maxime, le combat, cherche à ramener les brebis égarées, stimule le berger — son père.

— Je t'en supplie, interviens, affirme ton autorité ; tout se dissout dans ce logis.

Elle a, un moment, l'illusion de réussir ; elle croit lire une promesse dans le regard de Julie et reçoit de Tommy les meilleures assurances. Il accepte un poste de secrétaire dans une scierie ; il ne reverra plus Mme Orlof.

— Ceci est trop beau, dit Maxime. Mauvais signe lorsque le temps s'éclaircit trop vite... L'orage n'est pas loin.

Il va éclater. Déjà des signes l'annoncent. L'antagonisme s'est accusé entre Tommy et Maxime. Ce dernier, pour arrêter l'imprudent jeune homme dans la voie dégradante où il s'engage, lui a parlé rudement, lui a reproché sa lâcheté, sa paresse. Tommy affecte un dilet-

tantisme que la situation précaire de sa famille rend ridicule et même odieux.

— Il y a, déclare-t-il, des êtres humains dont la fonction est de pure intellectualité ; elle leur enjoint d'affiner leur sensibilité, de garder les traditions élégantes.

Ce langage d'esthète millionnaire irrite Maxime. Il y répond avec vivacité :

— La beauté est en nous. Ce site me donne, quelle que soit l'heure, une sensation de beauté. Tu n'en jouis, toi, que si tu as dormi dans un bon lit, que si tu es bien habillé.

Il ajoute, soulevé par un mouvement de généreuse colère :

— Ah ! quelle espérance j'ai fondée sur toi quand je t'ai vu intelligent, astreint par la nécessité à la loi commune du travail ! Si tu étais né pauvre, tu aurais été un si brave homme !... Je ne te prêche pas le devoir ; je te montre le bonheur. Les gens de ton espèce ne connaissent pas la joie véritable ; la prospérité ne les égaye pas ; l'adversité les anéantit. La loi de la vie est de lutter, de s'élever par l'effort, de triompher, de ne pas vivre aux dépens des autres, des vivants ni des morts.

Ces nobles paroles expriment le dessein de l'auteur, la moralité de l'œuvre. Elles émeuvent Tommy, lui inspirent de vaillantes, mais éphémères résolutions. Au troisième acte, sa déchéance définitive s'opère. La situation se tend, le mal s'envenime. La sensible Nennele en subit le contre-coup. Tout la heurte, la meurtrit. Elle assiste, désarmée, aux débordements de sa belle-mère et ne peut s'empêcher de lui marquer un blâme discret. Julie se venge en revendiquant le privilège d'exercer le commandement dû à son rang d'épouse légitime. Le faible Roselle, soucieux d'éviter les querelles, y consent ; il lui remet les rênes du pouvoir, il les retire à Nennele... Désormais Julie sera la maîtresse du foyer. Nennele dévore avec douceur cet affront immérité, et accepte avec reconnaissance les regrets que son lamen-

table père lui exprime à demi-voix... C'est un ange...

— Tu ne m'en veux pas ?

— Non.

— Souris-moi, chérie, souris-moi.

— Comme tu es bon !

Naturellement, tout va de mal en pis. Julie gâche les pauvres ressources du budget familial, se compromet, trompe son mari, ou, ce qui est pis, le rend ridicule ; elle vole à Nennele un cadre d'argent pour l'offrir avec son portrait au galant peintre Melmer. L'indignation de la pauvre enfant, longtemps refoulée, fait explosion :

— Cette femme me dégoûte, dit-elle à Maxime ; les comédies qu'on nous dépeint au théâtre, nous les voyons chez nous. Une jeune fille de mon âge obligée de surveiller sa belle-mère !...

— Ta révolte est salutaire, déclare gravement Maxime.

Ce qui chagrine par-dessus tout Nennele, c'est que Tommy, son frère qu'elle adore, à qui elle témoigne une sollicitude de grande sœur indulgente et sage, s'éloigne d'elle, se rapproche de l' « ennemie », devient son complice. Lorsqu'elle lui demande de certifier qu'il a vu la voleuse Julie sortir de sa chambre, il s'y refuse, lié à la vilaine femme par ce qu'il a reçu d'elle ; il laisse traiter Nennele de calomniatrice, il la contraint, alors qu'elle a raison, de s'humilier. Nennele découvre, en même temps, que le menteur Tommy ne se rend plus, ainsi qu'il le laissait croire, au bureau ; qu'il recommence sa vie de jeu et de débauche. Dans une scène très « ibsénienne », elle confesse, elle cherche à ranimer une étincelle au fond de cette conscience éteinte.

— Que deviendras-tu ? Que deviendrons-nous ?... Si tu te perds, c'est fini de moi... Voyons, écoute, sois franc... Lorsque tu as accepté ce travail, savais-tu que tu l'abandonnerais ?

— Pourquoi insistes-tu ?

— Il me semble que tout est là, que tout l'avenir est là.

— C'est étrange... Tu me demandes une chose à laquelle plusieurs fois j'ai songé. Ce que tu me demandes, c'est si j'ai su *vouloir* un moment ?

— Oui, au moins un moment.

— C'est difficile à dire.

Le malheureux s'analyse ; il étale en gémissant son irrémédiable veulerie ; il s'abandonne au courant qui l'entraîne ; il n'a pas la force de réagir, il est inerte. « Je ne ferai rien pour que cela arrive, ni pour que cela n'arrive pas. » Où il va ?... A l'ignominie d'un mariage avec la vieille prostituée, qui, l'ayant entretenu, se paye en prenant son nom. Ainsi tout croule... Nennele épouvantée mesure l'abîme où l'honneur des siens s'engloutit. Elle cherche craintivement un refuge auprès de Maxime et celui-ci, touché de tant d'infortune, lui dit :

— Veux-tu être ma femme ?

— Je n'accepte pas l'aumône, répond-elle.

— Tu ne veux pas ?

— Non... Je ne crois pas que tu m'aimes...

Maxime n'insiste point. Il s'en va... Et la triste Nennele soupire :

— Il n'a pas compris !

Nous saisissons, nous, l'intention de l'auteur, le scrupule auquel il attribue ce refus, la délicatesse de Nennele qui craint que Maxime, en l'épousant, ne cède à la pitié plutôt qu'à l'amour. Et néanmoins il me semble bien qu'elle devrait, dans le premier moment, avoir un élan plus chaud, plus de gratitude, de contentement secret. Ce dialogue est insincère. Il y manque un cri...

Nous arrivons au dénouement. Nennele, abreuvée d'amertume, lasse d'une existence misérable, a résolu de s'en évader. Roselle évente ce projet de suicide. Une explication s'ensuit, extrêmement pathétique... Devant le bouleversement de son père, Nennele comprend l'énormité du crime qu'elle allait commettre.

— J'étais folle... Je t'abandonnais quand tu avais le plus besoin d'aide. J'allais te laisser seul...

Le père et la fille, étroitement embrassés, échangent de ces paroles qu'on ne prononce qu'aux heures décisives; leurs deux cœurs communient, leurs larmes se confondent.

— Le mal qui me venait des autres était plus fort, plus violent, dit Nennele; lorsque je pensais à toi, c'était une blessure plus profonde de toute mon âme.

Doucement, tendrement, elle lui reproche de n'avoir pas rempli son rôle de chef, tenu d'une main virile le gouvernail du bateau qu'il devait conduire.

— Il me semble que tu ne faisais pas assez pour nous.

— Tu avais raison, Nennele.

Touchée de cet aveu, elle essaye de consoler le pauvre homme; sa charmante petite âme se fond.

— Si tu savais comme je te place haut! Aucune douleur ne pourra détruire le bonheur que j'éprouve en cet instant près de toi, à te connaître, à t'adorer... Tu me pardonnes?...

— Chérie, je te pardonne et te bénis...

Ils s'approchent de la fenêtre, qu'illumine un rayon de lune. Et voici que Nennele croit discerner une ombre errante parmi les arbres du jardin. Elle frémit... Serait-ce lui? C'est lui, c'est Maxime... Mais s'il n'est pas parti après son refus, c'est donc qu'il veillait sur elle, et qu'il tient à elle, et qu'il l'aime! Une ineffable joie la fait palpiter. Eperdue, elle l'appelle : « Maxime! Maxime! » Désormais ils seront trois, trois cœurs braves et forts, pour lutter contre l'adversité. Ils vaincront...

L'ouvrage s'achève sur l'image optimiste de la famille reconstituée, raffermie. Dans cet optimisme il n'y a pas de fadeur. M. Giacosa sépare le bon grain de l'ivraie, il ne guérit point les incurables; ceux qui doivent se relever se relèvent, ceux qui doivent tomber tombent. Rien n'arrêtera l'effondrement de Julie et de Tommy. Ils sont condamnés :

— Prétends-tu, dit Maxime à Nennele, t'insurger contre la chute des feuilles que le vent emporte ? Elles ont en tourbillonnant une belle élégance, une belle grâce ; tu ne sais où elles vont finir... Elles voltigent de bassesse en bassesse avant de s'échouer dans la lâcheté universelle, dans la boue...

Ce symbolisme est limpide, il éclaire la pièce d'une pure lumière. Elle n'est pas enveloppée de brouillard et de ténèbres, et quoique ses racines soient nourries des sucs du Nord, c'est tout de même une fleur du Midi, une fleur latine... Elle exprime non seulement la vérité intérieure des sentiments, mais la vérité extérieure des personnages ; la vie — une vie concrète, complète — y circule. Elle nous a beaucoup touchés.

6 Décembre 1909.

L. HENNIQUE ET J. GRAVIER

Odéon : *Jarnac*, un essai de drame historique.

Un grand respect s'attache à M. Léon Hennique. Cet auteur n'est pas de ceux qui accablent leurs contemporains sous l'avalanche d'une production impétueuse et drue. Il n'inquiète personne, il publie des œuvres sagement espacées, lentement mûries, de telle sorte que l'on peut supposer qu'il ne les livre au public que lorsqu'il les juge dignes de lui être offertes. Ses confrères lui savent gré d'une discrétion si rare ; ils l'en récompensent en ne lui marchandant point les marques de sympathie ; ils louent sa probité littéraire, sa distinction, son élévation d'esprit, l'élégance un peu abstraite et précieuse de sa langue, ils s'accordent à proclamer « chef-d'œuvre » *la Mort du duc d'Enghien.* C'est la pièce la plus fameuse de M. Léon Hennique ; il en a fait jouer quelques autres dont l'impression fut plus fugitive et qui ne vivent guère que par leurs titres au fond de nos mémoires : *Esther Brandès, la Menteuse* (avec Alphonse Daudet), *les Deux Patries*, *l'Argent d'autrui*, *Amour.* Enfin, il a composé, dans l'atmosphère du maître de Médan, *l'Accident de Monsieur Hébert*, un roman naturaliste, imprégné des odeurs de *Pot-Bouille.* Il est président de l'Académie Goncourt. On le vénère. On le

nimbe d'une auréole analogue à celle qui plane sur la tête de M. Léon Dierx. Et, comme M. Jules Renard, il a ses thuriféraires, qui l'applaudissent immodérément. Cet excès d'enthousiasme intolérant offense les gens de sens rassis, mais non pas au point de les détourner de lui. Ils accordent à M. Hennique une part d'admiration et leur entière et profonde estime.

Ce littérateur aime l'histoire ; il se plaît à évoquer les événements réels, à les condenser dans des tableaux fortement peints, dans des scènes synthétiques, dans de sobres dialogues ; il cherche les raccourcis ; il n'exprime pas le tragique avec la verve abondante et puissante d'un Dumas, il le concentre plutôt et le suggère. La méthode en soi n'est pas mauvaise, à condition que cette brièveté ne nuise pas à la clarté et que l'œuvre, pour vouloir contenir trop de choses, ne devienne point obscure. C'est le principal défaut de *Jarnac*. D'un sujet curieux et pathétique, l'auteur, ou plutôt les auteurs — puisqu'ils sont deux — ont tiré une pièce languissante. Ils n'ont pas su choisir, parmi d'innombrables épisodes, celui qu'il importait de développer, discerner le point culminant du drame, imprimer aux caractères un relief vigoureux. La pièce, enveloppée d'une lumière diffuse, laisse le spectateur indécis ; il y chemine à tâtons dans le brouillard ; il souhaiterait qu'un parc éclairât sa route ; il n'aperçoit que des petits phares allumés ça et là ; ces bougies clignotantes ne remplacent pas la belle gerbe du phare central, l'idée générale qui réchauffe l'ouvrage, l'illumine, le fait un. Cette unité, cette cohésion essentielle manquent à *Jarnac*. MM. Léon Hennique et Gravier ne se sont pas résignés à n'utiliser qu'une partie d'une matière trop riche ; leur excès de conscience les a égarés. Rappelons brièvement le moment historique qu'ils ont prétendu restituer. Ce sera le meilleur moyen de découvrir les causes de leur erreur...

Cet incident, autour duquel fut mené si grand bruit au seizième siècle, a pour théâtre la cour des Valois ; il éclate à la fin du règne de François Ier et se dénoue au début du règne de Henri II. Il met aux prises deux jeunes gentilshommes : Guy Chabot, sieur de Montlieu, seigneur de Jarnac, et François de Vivonne, sieur de La Châtaigneraie ; mais ceux-ci ne sont que les champions, les jouets des deux favorites qui se partagent le pouvoir : Anne de Pisseleu, duchesse d'Etampes, maîtresse du roi ; Diane de Poitiers, maîtresse du dauphin. Elles se haïssent. Anne a trente-neuf ans et Diane quarante-huit. Anne domine François Ier par les charmes de sa jeunesse et Diane le prince, héritier du trône, par l'autorité de son expérience. Leur différence d'âge est une source d'aigres railleries. Anne appelle Diane la « Vieille » ; elle la plaint ironiquement d'en être réduite à porter de fausses dents et de faux cheveux. La vindicative Diane n'oubliera pas ces mauvais propos et les lui fera payer ; une hygiène sévère la défend contre les outrages du temps. Ses biographes émerveillés nous révèlent qu'elle se lave à l'eau froide chaque matin, inaugurant en France l'usage du tub. Elle doit à ces pratiques, non moins qu'à la nature, la conservation de sa beauté ; elle en est très fière, elle la pare de bijoux précieux et l'offre comme modèle aux sculpteurs ; d'esprit raffiné et d'âme cruelle, elle protège les artistes, elle pressure le peuple, prélève sur lui avec âpreté les ressources nécessaires à son luxe. Elle a passé des bras du père dans ceux du fils et les dresse défiants l'un contre l'autre. Elle se venge des médisances d'Anne d'Etampes en lui reprochant de trahir son royal amant, d'encourager le parti huguenot, de recevoir des subsides de Charles-Quint et d'avoir amené François Ier à signer le honteux traité de Crépy. Or il est vrai qu'Anne trompe François Ier avec M. de Jarnac. En frappant ce dernier, Diane atteindra la rivale qu'elle déteste, et par répercussion, le roi. Elle décide de perdre le malheu-

reux Jarnac ; elle le perce d'une arme empoisonnée : la calomnie. Le père de Jarnac vient d'épouser en secondes noces une jeune femme ; de méchants bruits perfidement semés accusent Jarnac, le fils, d'entretenir un commerce incestueux avec sa belle-mère. Le dauphin, secrètement aiguillonné par Diane, accueille ces rumeurs, les répand, les aggrave. Jarnac ne peut demander raison au futur souverain de France. Et c'est alors que l'ambitieux La Châtaigneraie surgit ; il corrobore les paroles injurieuses du dauphin, il y joint son attestation personnelle ; il affirme avoir reçu de la bouche même de Jarnac l'aveu du crime. Il relève pour son propre compte le cartel. Les deux gentilshommes se battront. Mais un combat singulier ne suffit pas pour laver de si sanglantes injures ; ils invoqueront la justice divine, ils auront recours aux pratiques (déjà à cette époque surannées) du duel judiciaire. Dieu laissera périr celui des adversaires qui aura menti... Mme d'Etampes redoute pour son cher Jarnac les suites de la rencontre ; elle obtient le veto de François Ier. Dès le lendemain de la mort du vieux roi, Henri II (obéissant aux rancunes de Diane) ressuscite la querelle momentanément éteinte. Jarnac et La Châtaigneraie entrent en lice... Pourquoi Anne se montre-t-elle à ce point craintive ? D'abord, parce qu'elle aime Jarnac, puis parce qu'elle croit sa défaite inévitable.

Nous possédons sur ces belliqueux cavaliers des renseignements précis. Les chroniqueurs de l'époque tracent d'eux de minutieux et vivants portraits. Ils se ressemblent peu. Le premier, Jarnac, était (dit Vieilleville) un dameret de trente ans « curieux de se bien vêtir ». Joli cavalier, bien fait, doué de moins de vigueur que de grâce, caressant et sensible, médiocrement fortuné, à court d'argent, idole de Mme d'Etampes, qui lui fit épouser sa sœur Louise, afin de dissiper les soupçons du roi. Il trouva apparemment dans cette liaison, avec des douceurs sentimentales, une aide pécuniaire. Fran-

çois l'avait pris en amitié — naturellement. En subvenant aux besoins de sa maîtresse, il le comblait. On peut voir en Jarnac l'amant de cœur, et si j'ose risquer ce néologisme irrévérencieux, le « gigolo » de la duchesse... Tout ceci se passait décemment, sans scandale ; au reste, le siècle était indulgent envers ces sortes de peccadilles...

Très différent apparaît le glorieux François de La Châtaigneraie ; son neveu Brantôme le qualifie de « querelleur » ; c'était une manière de bravache, de spadassin, taillé en Hercule, la meilleure épée du royaume, prétendait-on, fanfaron, grossièrement magnifique, insolent et lourd. Compagnon de Jarnac, partageant fraternellement son logis, ce pesant hobereau poitevin le renie lorsqu'il pense conquérir la faveur fructueuse de Diane. Jusqu'à la date du duel, il étale un faste, une ostentation, une insolence qui le rendent odieux ; la complaisance de la vieille favorite et du jeune roi emplit ses coffres ; il les vide avec fracas. Vieilleville le représente « escorté de cent à cent vingt gentilshommes faisant une piaffe désobligeante et une dépense si excessive qu'il n'y avait prince qui la pût égaler ; elle se montait à 1 200 écus par jour ». Il ne doutait pas du succès ; telle était sa certitude de tuer Jarnac, qu'il avait ordonné par avance un somptueux festin, dressé sous des tentes à proximité du champ. « Je vous convie à mes noces », disait-il superbement à ses amis. On sait comment tourna l'aventure. La noce fut son enterrement ; il reçut le « coup de Jarnac » ; le festin fut mangé par la canaille.

Voilà donc le milieu et les ressorts, voilà les personnages de la tragédie : six figures violemment contrastées, posées deux par deux, face à face comme les pions du jeu d'échec : Anne contre Diane, le roi contre le dauphin, Jarnac contre La Châtaigneraie ; le déchaînement des passions les plus atroces ; la haine féminine,

la jalousie, l'ambition, la cupidité ; le conflit de la politique, de la religion et de l'amour ; les mœurs d'une cour corrompue et perfide ; la dilapidation des finances ; l'oppression du peuple ; les charges de l'Etat impudemment trafiquées et vendues ; la barbarie sanguinaire unie à la politesse, l'hypocrisie scélérate au point d'honneur ; partout une extraordinaire dureté (la souriante Diane assistait d'une fenêtre ornée de draps d'or à l'autodafé des hérétiques dont elle confisquait les dépouilles)... Que de traits propres à séduire le dramaturge, le moraliste, le philosophe ! Certes, je conçois que ce cadre et ce tableau aient tenté M. Hennique ; il est trop peintre et trop psychologue pour n'en avoir pas senti la grandeur. Voyons exactement ce que son collaborateur et lui ont su en tirer.

(Le résumé qui précède est la substance d'un judicieux travail de M. Alfred Franklin, connu, je suppose, des auteurs de *Jarnac* et dont leur œuvre est nourrie.)

Le premier acte expose avec netteté les caractères des protagonistes. Jarnac et Châtaigneraie sont encore amis. Châtaigneraie aime et voudrait épouser Louise de Heylly, la sœur de Mme d'Etampes ; il prie Jarnac d'être auprès d'elle l'avocat de ce désir. Jarnac s'apprête à remplir fidèlement l'ambassade, un accident imprévu la fait avorter. François Ier, à qui l'on a dénoncé la légèreté de sa maîtresse, demande à celle-ci s'il est vrai qu'elle tolère certaines visites nocturnes de Jarnac dans sa maison. Anne explique cet empressement en alléguant qu'il s'adresse non pas à elle, mais à sa sœur.

— Bien, dit le roi, je les dote et les marie.

Louise, secrètement éprise du prince, accepte cet hymen improvisé, elle exige seulement qu'il soit réellement consommé et qu'on ne lui donne pas un mari de paille. Jarnac est également contraint d'y consentir par prudence ; mais il se place en fort vilaine posture vis-

à-vis de La Châtaigneraie qui peut l'accuser de félonie : les deux anciens amis sont brouillés. Le dauphin, sur l'instigation de Diane, insulte Jarnac, incrimine son intimité suspecte avec la seconde femme de M. de Jarnac le père ; la protestation véhémente de Jarnac suscite une verte réponse de La Châtaigneraie... Dispute, défi, gant jeté... Cela irait fort bien si dès le début les auteurs ne commettaient une faute qui leur est familière ; ils parlent au public comme on s'entretient entre initiés : à demi-mots ; ils le supposent instruit de choses qu'il a oubliées ou qu'il ignore. D'où incompréhension vague, embarras, incertitude.

Exemple... Anne, devisant de Diane avec le roi, s'applique à détruire l'effet des mensonges de « cette vieille lice aux dents pourries ». Elle lui dit ironiquement : « Vous pensez que je vous ai trahi, que j'ai conduit les Espagnols devant les murs de votre capitale, que c'est moi qui suis l'inspiratrice du lâche traité de Crépy ! » Ces allusions ne sont intelligibles que pour qui connaît à peu près l'histoire, elles échappent totalement à l'auditeur qui n'a pas relu avant d'aller au théâtre son Duruy ou son Michelet : ces mots, pour lui vides de sens, frappent vainement son oreille. Je n'insiste sur de semblables bagatelles que parce que, chez MM. Hennique et Gravier, elles tendent à dégénérer en habitude.

Autre exemple, plus typique... Le différend de Jarnac et de La Châtaigneraie a pour origine une circonstance assez compliquée : l'accusation d'inceste portée par le dauphin contre Jarnac ; il est de toute nécessité d'expliquer au public : 1° que Jarnac, le père, a épousé une femme jeune et jolie ; 2° qu'on la soupçonne de témoigner trop de bienveillance à Jarnac le fils... Il faut que ces faits dont découle l'action du drame soient limpidement établis. Des hommes de théâtre eussent écrit une scène spéciale, afin de les exposer, d'en souligner l'importance, de les graver fortement dans nos esprits.

MM. Hennique et Gravier les présentent à l'improviste, sans précautions :

— Je suis en termes affectueux avec ma belle-mère, déclare Jarnac ; elle a d'excessives bontés pour moi.

— Vraiment, riposte le dauphin, tu es entretenu par ta belle-mère ?... On doit respecter l'alcôve paternelle... N'as-tu point avoué que tu y pénétrais ?...

— Je n'ai point dit cela...

Non avertis, nous croyons à un échange d'inoffensives plaisanteries ; nous demeurons stupéfaits quand, sur un si futile prétexte, s'échafaude, s'envenime la dispute ; ses mobiles nous échappent ou nous ne les saisissons que confusément ; ces historiettes de belle-mère nous plongent dans un trouble affreux : du diable si nous y comprenons quelque chose ! On a pu reprocher à Scribe l'abus des préparations. L'excès contraire est plus dommageable : il crée les ténèbres. Et l'on n'y voit jamais assez clair.

Lorsque le rideau se relève, Jarnac et Louise sont mariés ; ils roucoulent sous les ombrages de Fontainebleau ; leur mutuelle tendresse ne laisse pas de nous étonner, puisque ce mariage n'était, au moins de la part de Jarnac, qu'une union de convenance. N'aime-t-il plus la duchesse ? A-t-il cessé d'être son galant ? Se partage-t-il entre elle et sa sœur ?... Mystère... François Ier, avisé de la dispute des deux jeunes gentilshommes, les interroge avec sévérité ; il morigène La Châtaigneraie qui, malgré ce blâme, ose maintenir son propos calomnieux ; il écoute bienveillamment Jarnac, mais à la prière de Mme d'Etampes (est-elle donc toujours amoureuse ? n'est-elle pas jalouse de sa sœur Louise ?), il lui refuse la satisfaction de se mesurer avec son terrible adversaire... Jarnac et La Châtaigneraie ne peuvent vider leur querelle, l'indulgente Louise entreprend de l'apaiser ; elle se porte garante de l'honnêteté de Jarnac, assure qu'il a rempli la mission dont l'avait investi La

Châtaigneraie et qu'il l'a pressée d'épouser son ami et qu'elle s'y est refusée, étant amoureuse de l'ambassadeur. La Châtaigneraie accepte cette explication, déplore ce malentendu ; il confesserait ouvertement l'imposture qu'il a forgée contre lui, par représailles, si l'honneur ne s'y opposait — (étrange honneur qui consiste à persévérer dans le mensonge) ; il brûle de lui avouer ses torts ; il sollicite un pardon généreux... Cependant, le flot des courtisans envahit la scène ; ils guettent la mort imminente du vieux roi, s'empressent autour du dauphin et de Diane, les maîtres de demain, et comme les ministres de *Ruy Blas*, ils mettent cyniquement la nation au pillage, se distribuent les hauts emplois, les prébendes... François Ier apparaît :

— A genoux, rebelles !

Il les foudroie, il humilie et chasse son fils, puis il tombe inanimé, vaincu par cet effort. C'est le suprême rugissement du lion près d'expirer.

L'acte suivant nous fait assister à son agonie et à sa mort ; il nous montre aussi la réconciliation de La Châtaigneraie et de Jarnac. Ceci est la conception originale des auteurs, leur « trouvaille ». Ils ont voulu que les deux ennemis redevinssent frères, et qu'on les poussât malgré eux au combat, et que l'on mît des armes dans ces mains désireuses de s'étreindre.

— Mon Jarnac, j'ai menti, s'écrie La Châtaigneraie ; mon cœur en souffre.

— Je te pardonne, mon père te pardonne, dit noblement Jarnac ; mais je reconnais que tu ne peux m'offrir des excuses publiques ; ce serait désavouer le prince qui t'a pris pour champion.

— Aimons-nous donc, en feignant de nous haïr.

La situation est ingénieuse et tragique. Qu'elle s'écarte ou non de l'histoire, je n'en ai cure. Je reconnais aux auteurs le droit d'accommoder les événements aux besoins de l'action et même de transformer les

caractères ; j'exige pourtant que cette construction soit logique et qu'ils aillent jusqu'au bout de leur dessein, et qu'étant entrés dans une voie, ils continuent d'y marcher. MM. Léon Hennique et Gravier n'ont pas eu, semble-t-il, une assez ferme résolution ; ils ont voulu tout à la fois violer et respecter la vérité historique, souffler le froid et le chaud ; ils ont triché, transigé, imaginé des solutions bâtardes. Il en est résulté une gêne extrême dont leur ouvrage a pâti. Regardons-y de plus près.

François Ier n'est plus... (La scène de sa mort, fort belle, dramatiquement conçue, éloquemment écrite, réglée avec un goût remarquable, a produit beaucoup d'effet...) Le nouveau roi Henri II et la cruelle Diane assouvissant leurs rancunes, acculent les deux frères d'armes à la solution barbare que (dans la version proposée par nos auteurs) ils abhorrent ; il ne s'agit pas, en effet, d'une joute de parade, mais d'un combat mortel ; l'un d'eux doit rester sur le carreau... Quel tourment pour des cœurs qui s'aiment ! Que de remords pour le vainqueur ! Que de pitié envers le vaincu ! De la poignante angoisse qui les étreint jaillit l'intérêt du drame... Comment se comporteront-ils dans une conjoncture si douloureuse ? La scène finale du quatrième acte révèle leurs états d'âme.

— Nous sommes tenus de nous battre, dit Jarnac, à moins de fuir.

— Si nous fuyons, réplique judicieusement La Châtaigneraie, notre réputation est ruinée ; aucun prince ne consentira à nous ouvrir sa cour.

— Mieux vaut le duel, le duel d'Achille et de Patrocle.

— Jamais rien de semblable ne se sera vu : l'homme en passe de mourir chérissant son meurtrier.

Ainsi devisent mélancoliquement Achille et Patrocle. Que vont-ils faire ? Egaliser autant que possible les

chances de succès, s'arranger en sorte que le plus vigoureux, La Châtaigneraie, perde une part de ses avantages. Ils concluent cet accord. La Châtaigneraie, excellent écuyer, renonce au cheval ; il supplie Jarnac de s'emprisonner le bras dans l'acier d'une armure protectrice. Mais c'est ici que commence l'embarras des auteurs. Ils peuvent difficilement concilier cette magnanime conduite de La Châtaigneraie avec l'orgueil de ses rodomontades ; l'homme gouverné par des sentiments si tendres ne se dispose point à fêter, dans un banquet ordonné d'avance, la mort de son frère. Plus on y réfléchit, et plus les objections s'accumulent. Il faut que la loyauté de l'un corresponde à la loyauté de l'autre. Se représente-t-on Jarnac apprenant d'un escrimeur la botte traîtresse qui percera son *alter ego*, lui coupant les jarrets, férocement, en l'arrosant de pleurs ? Cela est odieux, plus que monstrueux : absurde... Raisonnons un peu... Ou bien Achille et Patrocle sont ennemis, et nous admettons le « coup de Jarnac » ; ou ils sont amis, et le « coup de Jarnac » est inconcevable. MM. Hennique et Gravier, enfermés dans ce dilemme, n'en sont pas sortis ; ils n'ont pas osé travestir le dénouement de l'histoire et ils l'ont rendu psychologiquement impossible. Leur malaise se décèle à chaque ligne du dernier tableau ; ils ne peuvent justifier l'attitude de Jarnac victorieux, son impassibilité devant le corps pantelant de La Châtaigneraie. Comment, s'il est sincère, ne court-il pas à lui, ne le soulage-t-il pas, n'étanche-t-il pas de ses mains le sang qu'il a versé ? N'insistons point davantage... Les auteurs de *Jarnac* ont cédé à la séduction d'une idée neuve et touchante ; ils n'ont pas vu où elle les conduisait et que la route où ils s'engageaient imprudemment était une impasse...

N'en concluez pas, de grâce, que leur œuvre soit nulle, ni même vulgaire ; elle contient de beaux morceaux, une documentation soignée, un tableau de mœurs étayé sur

de solides lectures ; elle a de l'éloquence et de la couleur. MM. Hennique et Gravier ont consciencieusement « pioché » leur seizième ; ils sont presque aussi savants que M. Maurice Maindron, et plus aimables... Ce drame serré et touffu est imprégné du suc de leurs études. Tout s'y trouve ramassé. C'est du Liebig d'histoire. Des phrases incidentes auxquelles on ne prend pas garde sont grosses de sens ; elles mériteraient qu'on en pesât les mots un à un ; mais on n'a pas le temps de s'y arrêter ; le théâtre exige des formes plus expéditives ; l'important n'est point de dire un grand nombre de choses, mais d'imprimer un relief saisissant à ce qu'on dit. Il y a trop d'intentions, trop de sous-entendus dans ce langage laborieusement forgé. Il vise des personnages étrangers au drame, et par suite indifférents. Je ne me soucie pas que l'on m'entretienne de M. d'Angoulême ou de M. de Montmorency s'ils ne participent point à l'action. Et de même, il y a en scène trop de figures épisodiques, trop d'Aumade, de Cossé, de Coligny, d'Escar, de Brissac, silhouettes imprécises et vaguement entrevues.

Les caractères principaux sont modelés d'un doigt assez ferme. La violence haineuse de Diane, la douceur vindicative d'Anne d'Etampes, la fierté triste et digne du roi, l'hypocrisie, la faiblesse méchante et sournoise du dauphin ressortent avec vigueur ; les discours introduits dans leur bouche affectent un archaïsme, qui n'est pas toujours très pur, et qui fatigue... Est-ce bien « du temps » que de dire de quelqu'un qu'il *ne lanterne pas* et de parler de la *recherche de sa mise* ? Enfin, n'est-il pas puéril et prétentieux d'user des termes comme ceux-ci... (Ce sont les propos de Jarnac offrant à La Châtaigneraie sa gratitude) : « Pour t'humilier comme tu t'humilies, ô chrétien magnanime, il faut plus d'affection que tu n'as *broyé de rancœur.* » Je sais que les contemporains des Valois ne doivent pas s'exprimer à la manière des Parisiens de 1910. Malgré tout, en écou-

tant le dialogue quintessencié de MM. Hennique et Gravier, on ne peut s'empêcher de murmurer les vers grondeurs d'Alceste :

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité.

Je suis honteux d'adresser tant de reproches aux auteurs de *Jarnac* ; j'en serais plus ménager si leur talent m'inspirait moins d'estime. Ce talent fin et nuancé est malheureusement anti-scénique... Que voulez-vous ?... On naît dramaturge. Cela ne s'apprend pas... C'est un don.

Tandis que se déroulait cette œuvre froidement distinguée, je déplorais à part moi la décadence d'un genre qui pourrait donner de si beaux fruits, si de véritables auteurs dramatiques daignaient le cultiver. Le drame historique n'existe plus... Il exige de l'invention, de l'ingéniosité, de la couleur, du mouvement, de la force. Quelques-uns de nos dramaturges possèdent ces qualités... Que ne les appliquent-ils à une tâche infiniment amusante et d'où ils retireraient du profit et de la gloire ? M. Henri Bernstein devrait écrire une pièce sur la Terreur.

22 Novembre 1909.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

HENRI LAVEDAN

COMÉDIE-FRANÇAISE : *Sire*, cinq actes.

Trois actes de comédie, animés d'une verve délicieuse, un acte de drame, un acte de tragédie : voilà ce que nous apporte la nouvelle œuvre de M. Henri Lavedan. Le public l'a écoutée d'abord avec une joie dont l'écho sonore emplissait le théâtre ; puis, en même temps qu'elle, il s'est assombri ; il a été un peu surpris de ce changement de ton et de ce que l'auteur le conduisît par des chemins si rapides du rire aux larmes. Telle fut la physionomie de cette brillante représentation et tel le caractère de cette originale pièce qui ne ressemble tout à fait à aucune autre. Ces sensations successives et diverses, M. Lavedan a voulu que les spectateurs les éprouvassent. Pourquoi il l'a voulu, quels furent exactement son plan, son dessein avoué, son intention secrète, c'est là un petit problème littéraire intéressant...

Pour le résoudre, il suffit de considérer attentivement la figure de Mlle de Saint-Salbi. Elle emplit l'ouvrage et même elle le dépasse ; M. Lavedan pouvait ne la dessiner que superficiellement et de profil ; elle lui tenait

au cœur, il en a fait un portrait, et cela l'a conduit à développer, à élargir son sujet. Au premier acte, — un acte d'exposition minutieux et clair, traité selon la bonne méthode aujourd'hui trop méprisée, — nous apprenons ce qu'il faut savoir de l'héroïne. Avant qu'elle ne paraisse, il semble que nous la connaissions, elle se reflète dans le décor. Ce salon à trumeaux, cet ameublement du plus pur style Louis XVI, ces pastels pendus aux murs, ces miniatures, ce baromètre dédoré, ces bibelots précieusement entretenus, la propreté méticuleuse de ce parquet, cette atmosphère : c'est elle. Elle vit là, parmi ses souvenirs, ses chères reliques, matériellement heureuse, — enveloppée de l'affection de deux vieux amis, son médecin et son confesseur, égayée par le sourire de sa jeune lectrice Léonie, — mais néanmoins inquiète. Une récente maladie lui a laissé les nerfs à vif ; sa convalescence est agitée. « Mlle la comtesse n'est pas folle, déclare la cuisinière Gertrude ; seulement elle a une mouche. » Sa mouche est une idée fixe : la persuasion que le dauphin évadé du Temple existe quelque part, le désir passionné de se dévouer à lui, la douleur de penser qu'un autre prince lui a volé sa place légitime, qu'un Louis-Philippe usurpe le trône de Louis XVII. Ce jour-là, le jour où s'ouvre l'action, le 21 janvier 1848, les gens de Mlle de Saint-Salbi découvrent avec stupeur qu'elle a quitté sa chambre, qu'elle est sortie, malgré la plus élémentaire prudence, malgré les ordres exprès de la Faculté ; Léonie est allée quérir en toute hâte M. le docteur, M. le curé ; l'anxiété les étreint. Mademoiselle rentre enfin, mais dans quel état d'agitation ! Elle arrive de la chapelle expiatoire, où chaque année, à pareille date, elle va dévotement porter ses prières.

— J'ai prié sur les restes du roi, de la reine, de Madame Royale.

— Et du dauphin, insinue l'abbé.

Elle se redresse :

— Non certes, celui-là n'est pas mort ; il vit ; c'est une certitude. Il vit, je le sais parce que maman le savait, qu'elle le savait de mon père, et qu'elle me l'a dit mille fois, et parce qu'une voix intérieure me le crie ; je le sais comme je suis sûre que Dieu existe. »

Continuant de s'exalter, elle ajoute :

— Le voir une fois, rien qu'une fois ; je n'en demande pas plus. Après, il pourrait partir : j'aurais les fleurs de lys dans mon cœur.

Ce langage confond l'abbé et le docteur ; ils ne doutent pas que leur pauvre amie ne soit démente ou sur le point de le devenir. Le médecin conçoit l'idée d'un remède aussi extraordinaire que le mal dont elle est atteinte, d'une expérience médicale à tenter. Au lieu de contrarier sa manie, il prétend la flatter, et puisqu'elle demande obstinément un Louis XVII, lui en montrer un, vrai ou apocryphe, peu importe ; peut-être ainsi lui rendra-t-il le repos. Le curé se résigne, avec quelque répugnance et par bonté d'âme, à seconder ce projet. Il espère qu'on ne trouvera point d'acteur pour jouer un rôle si difficile. Or, voici que l'acteur se présente : c'est l'horloger Roulette, à qui un caprice de la nature a donné le masque et l'allure du feu roi. Tandis qu'il répare la pendule — la vénérable pendule qui sonne aux heures et aux demies l'air de « Vive Henri IV ! » — le docteur, l'apercevant, tressaille :

« Regardez, l'abbé, ce front, ce nez, ce ventre ; c'est justement notre homme. Nous irons demain l'embaucher. »

Roulette est en effet l'homme qu'il leur faut, une sorte de Figaro bon garçon, insouciant, vaniteux, que M. Lavedan a dessiné avec infiniment d'esprit et que M. Huguenet modèle en perfection. Il raconte à Léonie ses aventures. Fils d'un postillon, né entre deux étapes, une botte pour berceau, Roulette a roulé ; il a tout fait, tout appris, exercé tous les métiers ; il a été cocher, coiffeur, cuisinier, valet, danseur, professeur de bâton,

marchand de peaux de lapin, tondeur de chiens, coupeur de chats, vendeur d'almanachs, loueur de parapluies sur le pont Neuf, montreur de lanterne magique, arracheur de dents, joueur de clarinette ; il a pris Alger (il était chapeau chinois dans la musique). Ne fut-il pas aussi, à ses moments perdus, comédien ?... Mais oui, Léonie le reconnaît ; elle l'a vu, au théâtre du Panthéon, interpréter, sous le nom de Dorange, *l'Aveugle de Bagnolet* ; elle lui a lancé son petit bouquet et l'un de ses gants.

— Quoi, c'était vous ! s'exclame Roulette, dont la fatuité s'épanouit.

— C'était moi.

— J'ai gardé le gant et le bouquet.

— Menteur !

— Je vous les montrerai quand il vous plaira, dans mon grenier, au sixième étage, quai Bourbon.

Il arrache à Léonie la promesse d'une visite. Cette petite grisette (adorablement incarnée en Mlle Marie Leconte) est aussi Française qu'il est Français, et tous deux sont de leur temps, du temps de Paul de Kock et de Gavarni, du Cirque olympique et des Funambules, du carbonarisme et des chansons de Pierre Dupont. M. Lavedan, évocateur amoureux du passé, s'est plu à nous restituer cette époque... De même que le décor du premier acte était fait à l'image de Mlle de Saint-Salbi, celui du second peint Roulette ; c'est la mansarde du Bonhomme Jadis, avec un désordre plus pittoresque, des pipes, des habits de théâtre, une cage à serin, le chapeau chinois du siège d'Alger, un cor de chasse, les effigies de Talma et de Rachel ; épinglé à travers les vitres le panorama de Paris, la Seine, les ponts, le clocher de Saint-Germain, l'Hôtel de Ville ; dans l'épaisseur de la muraille, une cachette qui servit de refuge aux suspects sous la Terreur et s'ouvre par la pression d'un ressort invisible, comme dans les drames de l'Ambigu...

Toc ! toc ! Mlle Léonie, fidèle à la parole donnée, arrive en curieuse : elle furète, babille, permet qu'on lui fasse un brin de cour ; ce grand diable l'attire ; il parle le langage propre à séduire Mimi Pinson. Le soir, on flânera sur le boulevard du Crime après avoir dîné chez le Père-la-Tripe avec des saucisses et du bonbon, ou bien au café Planchet, où vont les artistes. On verra M. Melingue. Et puis on soupera de deux sous de marrons ; l'été, elle en robe de mousseline, lui en pantalon de nankin, on s'en ira manger la matelote à Nanterre, — non, plus loin : on ira dans les bois de Montfermeil cueillir la fraise. Roulette et Léonie s'accordent fort bien. Comment l'entretien finira-t-il ?... Des coups impérieux frappés à la porte l'interrompent... Léonie court prestement se blottir dans la cachette et cède le pas à cinq ténébreux personnages, les membres de la Main-Rouge, groupe de conspirateurs, auquel le léger Roulette a eu l'imprudence de s'affilier... Ils le relancent, l'interrogent.

L'instant est venu d'agir. Le pâtissier Camus, le zingueur Lagratte, Vérougnoux qui tient des bains chauds rue Taranne, Brossette, le confident de Blanqui, Cherpetit, disciple de Rousseau, charmeur d'oiseaux, écrivain public, lui donnent une « leçon de révolution ».

— Qu'est-ce que conspirer, le sais-tu ?

S'il le sait ? N'a-t-il pas interprété les mélos de Pixérécourt ? Conspirer, c'est porter un masque de velours, du poison dans une bague, se déguiser, échanger des signes de sourds-muets en se touchant le creux de la main ; attaquer la malle-poste, brûler les papiers ou les avaler, franchir cent lieues à cheval pour remettre à une dame étrangère une lettre cachetée à la cire, et prêter serment la nuit sur un crâne et des poignards. Conspirer, est-ce cela ?

— Oui, mais moins gai, dit l'élève de Blanqui.

La drôlerie de ce mot, prononcé d'une voix lugubre,

excite l'hilarité de la salle. Le courant électrique est établi. Chaque trait porte. L'ironie pétille. La pièce va d'un train d'enfer...

Et la Main-Rouge dicte à Roulette son devoir : il descendra dans la rue, entraînera la foule, cassera les carreaux, culbutera les voitures, construira les barricades, coupera la corde des réverbères.

— Si c'est éteint, tu allumes.

— Et si c'est allumé ?

— Tu éteins...

La séance est levée. Salut et fraternité... Le mouvement endiablé, l'entrée de cette scène rappellent le dialogue du *Barbier*... Voici donc Roulette embrigadé malgré lui dans les rangs de l'émeute. Mais à peine les affidés de la Main-Rouge se sont-ils éloignés, à peine Léonie a-t-elle eu le loisir d'insinuer le bout de son petit nez rose hors de la cachette, qu'il lui faut s'y replonger précipitamment... Le médecin, le curé viennent à leur tour débaucher Roulette ; ils lui exposent gravement l'objet de leur ambassade ; à ce révolutionnaire, ils proposent d'être roi. Et Roulette accepte ce rôle que l'occasion lui apporte, il rit, il croit en son étoile, il nargue l'avenir. Ah ! qu'il est bien de sa race, et de son pays, et de son siècle, héros d'opéra comique, frère du lieutenant de *la Dame Blanche* !... Tout un règne est enfermé en cet acte éblouissant.

La mission que Roulette a assumée, il s'en acquitte à merveille. Il y met son amour-propre, toute sa coquetterie de comédien ; c'est, en somme, une magnifique « création » qu'on lui confie. Les deux complices l'ont stylé, muni de renseignements utiles. Il doit se rappeler que le dauphin, âgé de six ans, a reçu de Mademoiselle enfant les graines d'une certaine plante tropicale, le *Colorados gigantea* ; et si invraisemblable qu'elle puisse paraître, on compte que la persistance de ce

souvenir convaincra la vieille fille. Préparée par la sollicitude de ses vieux amis à cette douce et terrible émotion, elle attend le roi ; elle enveloppe ses cheveux blancs d'un voile de point d'Alençon, — celui-là même dont elle se fût parée le jour de son mariage, si elle s'était mariée (l'idée est jolie)... Soudain — minute ineffable — la mélodie de « Vive Henri IV » sonne à la pendule, l'huis s'écarte ; précédée du flambeau, selon l'étiquette, Sa Majesté s'avance ; elle est bienveillante et noble ; elle daigne rassurer la tremblante créature courbée à ses genoux, elle la relève, la fait asseoir, répond aux questions timides qu'on lui pose. Les derniers doutes de Mademoiselle sont dissipés ; elle offre à Louis XVII ce qu'elle possède, un toit pour l'abriter, un cœur pour le chérir, les cent mille livres de revenu que son frère le chevalier, mort aux colonies, lui a léguées ; elle le supplie d'agréer ce don total d'elle-même. Il y consent.

— Demain je suis à vous, dit-il. Ce soir, je vais sous un honteux uniforme de garde national, veiller au seuil du palais de mon père, aux Tuileries. Ceci, madame, c'est du Shakespeare.

Désormais le roi sera son hôte ; un rêve qu'elle n'eût osé concevoir s'accomplit ; la plus pure ivresse l'illumine. Elle l'étale aux yeux du docteur et de l'abbé, confondus des conséquences de leur stratagème.

Le troisième acte s'achève ainsi... Il est accueilli avec autant de sympathie que le premier, presque avec la même faveur que le second, — qui alla aux nues. Jusqu'ici la pièce a séduit le public. Il prise en elle non point un ouvrage à haute portée comme *le Duel*, mais une comédie de genre, une de ces œuvres que l'on goûtait à l'époque précisément où l'intrigue de celle-ci se déroule, une œuvre aimable, dans la note du *Verre d'eau* ou de *Bertrand et Raton*. Jusqu'au troisième acte, c'est du Scribe, — du Scribe littéraire, — orné des

trouvailles d'un style personnel et prime-sautier, rajeuni par le plus moderne des dramaturges et le plus fin des artistes... Cette action bâtie sur un postulat léger, ces personnages habillés à la Murger, tout cela se tient, rien n'y détonne...

. . . .

Cependant il est nécessaire de conclure. De quel côté s'orientera l'auteur ? Maintiendra-t-il l'ouvrage dans les régions tempérées ? Le poussera-t-il vers le vaudeville ? Finira-t-il sur une pirouette, sur une plaisanterie ? M. Henri Lavedan a dans l'esprit trop d'ingéniosité, de souplesse et une trop complète possession des ressources de son art pour qu'une solution si simple pût l'embarrasser... Il lui était aisé d'y recourir. S'il l'a repoussée, c'est qu'il avait ses raisons. Elles sont, semble-t-il, assez faciles à pénétrer. Je m'imagine d'abord qu'il répugnait à écrire cinq longs actes formés d'une aussi mince matière, de l'agencement d'une anecdote, du récit d'une mystification ; il a craint qu'une telle chose ne parût menue sur les planches de Molière. Certainement ce scrupule l'a influencé. Et puis, il est psychologue. Le caractère de sa vieille comtesse vendéenne l'intéressait ; il souhaitait en faire le tour, le voir évoluer sous l'empire d'une crise. Or, une seule crise était possible : la désillusion, l'arrachement du bandeau qui aveugle Mlle de Saint-Salbi, l'amertume de la vérité brusquement découverte... Mais attendez... Ceci, c'est de la douleur, de la tristesse, du désespoir ; ce n'est plus la comédie, c'est le drame. Et voilà comment, désirant serrer de près et amplifier sa principale figure, il devait fatalement modifier la marche, la couleur de sa pièce.

A partir du quatrième acte, elle affecte une autre allure ; un nouveau personnage gouverne l'action ; Denis Roulette est relégué au second plan ; Mlle de Saint-Salbi passe au premier. On a l'impression d'une substitution de chefs dans le commandement d'une armée. Dès que la vieille fille *sait*, elle souffre ; dès qu'elle

souffre, elle grandit... Ne vous y trompez pas. M. Lavedan n'a composé son œuvre qu'en vue de cette métamorphose suprême de l'héroïne. Lorsque, à la fin du premier acte, il la montre frémissante, autoritaire, déchaînée contre l'usurpateur, et quand l'abbé lui tend le crucifix de bois qui a reçu le baiser de cent cinquante condamnés à mort, c'est une façon d'annoncer les sombres péripéties du dénouement. Cette préparation était-elle insuffisante ? Le spectateur n'en a pas pleinement saisi le sens. Il a perdu l'habitude des ouvrages complexes établis selon l'ancienne formule. (Rappelez-vous *Nos bons Villageois* et *Nos Intimes.*) Cet amalgame du gai et du triste le trouble ; il exige plus de cohésion, plus d'unité. Ayant beaucoup ri durant les trois premiers actes de *Sire*, il lui en coûte de ne pas rire au cours des deux derniers ; il hésite à prendre au tragique ces personnages qui l'ont si fort diverti.

Elle est pourtant très émouvante, la pauvre Saint-Salbi, déçue, meurtrie, chancelante parmi les ruines de ses illusions ; ce qui s'accomplit en elle est infiniment touchant ; elle aime le faux roi, elle l'aime saintement, honnêtement, à sa manière de vieille fille, mais elle l'aime... Léonie le fait observer à Roulette en lui reprochant d'abuser de cette tendresse, d'en tirer profit, de prolonger un indigne malentendu... Roulette, qui est un brave homme, promet à Léonie d'y mettre un terme, de restituer au docteur et au curé l'argent qu'on l'a contraint d'accepter, de s'évader d'une situation équivoque. Léonie, soulagée, lui saute au cou. Mademoiselle surprend le baiser : « La Dubarry ! » s'écrie-t-elle. Et ce lui est une première secousse. La seconde se produit en l'absence de l'aventurier, que les conspirateurs de la Main-Rouge sont venus arracher de sa retraite et ont entraîné dans la rue où gronde l'insurrection. En furetant à travers la chambre, elle y trouve un costume de théâtre, le rôle copié de *l'Aveugle de Bagnolet*, des ves-

tiges de son existence hasardeuse; et nous serions étonnés que le pseudo-Louis XVII les laissât imprudemment traîner en un pareil lieu, si nous ne connaissions son insouciante frivolité. Enfin la vérité tout entière éclate. Une querelle tumultueuse de Roulette avec un des « doigts » de la Main-Rouge éclaire Mlle de Saint-Salbi; elle apprend qu'elle a été trahie, dupée, non seulement par lui, mais par ses amis les plus chers; elle se sent grotesque; elle est offensée dans son culte et dans son orgueil; elle saigne, mais elle se roidit sous l'affreuse blessure, elle montre du courage.

— Quand je pense, dit-elle au malheureux Roulette repentant et prosterné, quand je pense à cette boue que vous êtes, à ce que j'ai cru! Quelle ignominie! Pourquoi Dieu m'inflige-t-il cette épreuve? C'est que je vous ai aimé plus que lui, déifié... Il m'en punit.

Nous supposons sa foi éteinte? Nullement. Elle survit au naufrage.

— Vous n'êtes pas le roi?... J'y crois toujours... J'affirme plus que jamais qu'il existe. Où? Je l'ignore. Je le trouverai.

Il y a de la grandeur dans une conviction que nulle catastrophe ne peut abattre. Ici le caractère s'élève, s'empreint d'une sorte de passion farouche... Ce n'est plus du Murger, c'est du Balzac... Et ce misérable histrion qui l'a jouée, elle veut, par respect de son rêve, qu'il ait une belle fin, qu'il lutte contre la Révolution pour cette royauté qu'il outragea. Ce sera l'expiation. Il s'y soumet.

— Si vous n'avez pas vu le roi, s'écrie-t-il, moi du moins j'ai vu une reine.

Il court aux Tuileries où l'on se bat. Il s'y fait tuer. Son cadavre, escorté de la populace, passe rue de Rivoli, sous les fenêtres de la comtesse. Le rideau tombe sur ce tableau funèbre. L'arrangement en a paru un peu concerté; je n'aime pas l'irruption de l'officier venant, comme le confident narrateur au dernier acte

des tragédies, retracer le trépas de Roulette ; l'intention symbolique de l'auteur ne se dégage pas assez nettement. Tout cela gêne l'auditeur, lui cause un petit malaise ; mais cela n'éveille point en lui une impression de vulgarité ni de bassesse...

La figure de Mlle de Saint-Salbi rayonne au-dessus de l'ouvrage, modelée avec délicatesse, avec force. Observez toutefois que ce rôle exige de l'interprète des qualités en quelque sorte contradictoires et dont l'étroite fusion est à peu près irréalisable. Il faut que la vieille demoiselle soit au premier acte une visionnaire excentrique, désorbitée, et qu'elle justifie par son dérangement cérébral l'emploi d'un remède exceptionnel ; il faut ensuite qu'elle s'enveloppe de blancheur, qu'elle apparaisse comme la fiancée spirituelle de ce roi si pieusement adoré, puis au dénouement qu'elle monte au plus haut sommet du pathétique, qu'elle devienne, ainsi que l'indique le texte, une reine... Il eût fallu, pour rendre dans leur plénitude ces nuances, le concours d'une actrice comique, d'une ingénue, d'une tragédienne. Je ne connais pas actuellement une comédienne qui réunisse les qualités de Daynes-Grassot, de Baretta et de Sarah Bernhardt. Mme Pierson en possède d'admirables : la distinction, la grâce, la douceur pénétrante, la sensibilité, la mélancolie ; elle a traduit avec infiniment de tact les divagations de la vieille fille, et joué supérieurement la scène où, attendant le roi, elle se pare du voile virginal de l'hymen — nous eûmes là une minute exquise ; — elle a exprimé, de la façon la plus sincère, le ravissement, l'abandon, la soif de sacrifice d'un cœur épris. Ce qui lui manque, c'est la puissance tragique indispensable au revirement de l'œuvre, cette faculté de transfiguration qui tout à coup change l'atmosphère et fait passer de la comédie au drame. Elle n'en a pas été moins appréciée et applaudie ; personne n'aurait pu s'acquitter si remarquablement d'une si lourde tâche...

Celle qui incombait à M. Huguenet et à Mlle Leconte était plus aisée. Ils l'ont exécutée à miracle. Que vous dire d'eux ? Les écouter et les voir, ce fut la joie de la soirée. M. Huguenet, c'est l'homme même, c'est Roulette, c'est l'enfant de Paris, bavard, vantard, blagueur, naïf, frivole, enthousiaste et bon, coupable des pires faiblesses, capable de les racheter par une mort héroïque. Marie Leconte, c'est Mimi Pinson, c'est Musette, c'est le rire qui sonne, la voix qui chante, c'est le châle de trois sous, le petit bonnet prêt à s'envoler, c'est le brin de lilas, la friture croustillante arrosée de vin bleu. Et comme ils « marchent » bien tous deux ! Comme leurs jeux s'accordent et se complètent ! Ils mènent au pas de charge le second acte de *Sire* ; ils en font un feu d'artifice d'esprit et de gaieté... Au troisième, M. Huguenet revêt l'habit à la française de Louis XVII ; il le porte avec noblesse ; il est vraiment, de pied en cap, du bout de ses mules vernies à l'extrémité de son nez bourbonien, le Roy... Mais il ne cesse pas d'être Roulette ; à d'imperceptibles gestes, à des détonations fugitives, à des riens, toujours on discerne, sous la feinte Majesté qui pose, le vieux cabot qui s'amuse. M. Huguenet marque la dualité du rôle sans un moment d'oubli avec une légèreté incomparable et une sûreté infaillible. C'est plus que de l'intelligence, c'est de l'instinct... M. Huguenet a le génie de son art.

29 Novembre 1909.

MARIVAUX

Comédie-Française : Un demi chef-d'œuvre : *Les Fausses confidences*.

Avant que le rideau ne se levât sur *les Fausses confidences*, j'ai fait un petit détour par les archives de la Comédie et interrogé les vieux registres qui sont sous la garde du vigilant M. Couet. Je voulais savoir quel nombre de représentations avait atteint la pièce de Marivaux, si elle avait été plus ou moins souvent jouée que *le Jeu de l'amour et du hasard*. Ces deux ouvrages figurent côte à côte dans les biographies du glorieux auteur ; la critique paraît leur avoir reconnu un égal mérite, accordé les mêmes louanges. Or ils n'ont pas eu même fortune, Johannides, Soubies, Stoullig, minutieusement feuilletés, nous apprennent que *le Jeu de l'amour*, entré au répertoire des comédiens français le 25 août 1802, y fut représenté, depuis cette date jusqu'à nos jours, 694 fois, tandis que *les Fausses confidences*, d'une annexion plus ancienne (c'est le 15 juin 1793 que le Théâtre-Français en prit possession), n'ont tenu que 358 fois l'affiche. Encore l'œuvre n'est-elle arrivée que péniblement à ce chiffre assez modeste. Son succès s'est progressivement ralenti ; de l'origine

à 1850 elle fut représentée 250 fois, et 76 fois de 1851 à 1870, et 32 fois seulement de 1871 à ce jour. Au contraire, *le Jeu de l'amour* ne faiblit point ; chaque année il reparaît devant le public ; il ne connaît pas les éclipses ; il est toujours monté, toujours prêt ; il marche de pair avec les chefs-d'œuvre de Molière.

D'où provient une si étrange inégalité ? Quelle en peut être la raison secrète ? Que *les Fausses confidences* offrent à la foule un moindre attrait que *le Jeu de l'amour*, le fait n'est pas douteux. Mais pourquoi ? Il y a là, ce me semble, un petit problème dont il n'est pas indifférent de chercher la solution.

Et d'abord la comédie des *Fausses confidences* a des côtés artificiels que n'a pas *le Jeu de l'amour* ; elle enferme une intrigue plus laborieuse, mue non plus par l'unique ressort des sentiments et des passions, mais par des combinaisons d'événements où l'on voit que l'auteur s'est appliqué et qui l'alourdissent. L'histoire du portrait au second acte, et au troisième l'épisode de la lettre interceptée supposent, chez ceux des personnages que dupent ces stratagèmes, un excès de crédulité invraisemblable, presque offensant. Il en résulte que la pièce est moins franche, moins claire, moins nettement découpée. Le spectateur français aime par-dessus tout l'ordre, l'harmonie, la symétrie. *Le Jeu de l'amour* satisfait son goût, lui présente deux couples qui forment le plus plaisant contraste, le faux valet, la fausse soubrette, s'opposant à la fausse demoiselle, au faux seigneur ; une partie comique, une partie sentimentale juxtaposées, s'avivant, s'aiguisant, se fortifiant l'une par l'autre, amusant l'attention et la tenant toujours éveillée. D'écouter les duos bouffes de Pasquin et de Lisette, cela repose des duos d'amour de Dorante et de Sylvia, cela en rompt la monotonie et rend d'autant plus agréable la romance des amoureux qu'elle a été un instant interrompue. Cette variété n'existe pas dans

les Fausses confidences. Ici, peu de gaieté. Marton est une Lisette de condition supérieure, décente, réservée ; Dubois, un Pasquin vieilli et devenu politique... Seuls, Lubin (l'Arlequin des farces italiennes), la mère d'Araminte, Mme Argante, et, dans une scène, l'oncle Remi, prêtent à rire. Mais ce ne sont que des figures de second plan ; la joie qu'elles excitent est pauvre et courte. Une sorte de vague tristesse enveloppe la pièce, pèse sur l'auditoire. Au plaisir qu'il éprouve, se mêle un je ne sais quoi d'incomplet, de contraint. Je crois que ce malaise tient aux causes que je viens d'énumérer, et puis encore à de certaines obscurités psychologiques qui corrompent le caractère d'un des protagonistes, de Dorante...

Qu'est-ce que Dorante ? Un type traditionnel, et demeuré très moderne : le type du jeune homme bien né qu'ont ruiné des revers et qui cherche dans un mariage avantageux le rétablissement de ses affaires. S'il ne poursuit qu'un but intéressé, s'il ne ressent aucune tendresse pour la femme qu'il convoite, s'il n'épouse en elle qu'une dot, il est odieux... Eh bien, la question se pose pour Dorante, et elle n'est pas élucidée ; nous ne pouvons établir exactement à quel mobile il obéit, dans quelle mesure il est ou n'est pas sincère. Dès la première scène, il laisse supposer que l'intérêt le gouverne :

— Tu m'as servi, dit-il à Dubois ; je n'ai pu te garder ni récompenser ton zèle ; malgré cela, il t'est venu à l'esprit d'assurer ma fortune. Il n'est point de reconnaissance que je ne te doive...

Dubois s'érigeant en protecteur de ce maître déshérité, l'apaise, le gouverne, lui développe son plan : tourner la tête à Araminte, conquérir le cœur de l'aimable veuve, la mettre dans de telles dispositions qu'elle accepte la mésalliance... Et Dorante s'y rallie : « Tu crois que je l'épouserai, moi qui ne suis rien, qui

n'ai pas de bien... Elle a plus de 50 000 livres de rente. — Votre bonne mine est un Pérou, réplique Dubois ; je vous vois déjà en déshabillé dans l'appartement de Madame... » Il est vrai qu'à ce moment, Dorante ajoute : « Je l'aime avec passion. » Mais ce cri arrive trop tard, après des observations où le calcul prédomine. Dorante reste suspect. Nous n'apercevons en lui que le complice d'un aventurier, prêt à seconder ses ruses, avide d'en recueillir le fruit.

Effectivement le dessein de Dubois s'exécute. Dorante entre chez Araminte en qualité d'intendant. Ce n'est pas un vilain, un homme dénué d'éducation ; il a pour oncle M. Remi, le procureur, le conseiller d'Araminte ; son père était de robe ; il est lui-même avocat ; il appartient à la bonne bourgeoisie ; il n'a contre lui, en somme, que la médiocrité de ses biens et le poste subalterne qu'il est forcé de remplir.

— Vous êtes d'excellente famille, lui dit Araminte, au-dessus du parti que vous prenez.

— L'honneur de servir une dame comme vous, répond-il, n'est au-dessous de quoi que ce soit.

On n'est pas plus galant. Dorante se conforme docilement aux avis du subtil Dubois ; il joue à merveille son rôle. Il évolue parmi les pièges avec une sûreté singulière, et abuse celle qu'il prétend aimer avec un sang-froid qu'exclut d'ordinaire la passion. Il n'a pas un moment d'oubli ; il ne commet pas une imprudence. Sa situation est délicate. Fiancé par son bonhomme d'oncle à Marton, il ne la repousse point, il la ménage, afin de ne pas se faire d'elle une ennemie. Mme Argante pousse sa fille à s'unir au riche et puissant comte Dorimont. Il détourne Araminte de cet hymen, mais assez finement pour qu'elle s'imagine obéir à sa propre inspiration et non à celle qu'il lui suggère. Il se met sous son égide, n'ignorant pas que se faire protéger par une femme est le meilleur moyen de se l'attacher. Il est extraordinairement habile, et si parfait comédien qu'il nous trompe

nous-mêmes, nous, spectateurs, et que quand il tombe aux pieds d'Araminte, au second acte, nous le supposons véridique, nous sommes touchés de sa douleur. Mais aussitôt après, dès que Dubois le rejoint, notre illusion se dissipe, l'inquiétude nous reprend ; celui qui parle n'est pas un amant naïf, c'est un « arriviste du mariage », anxieux de voir sa proie lui échapper.

— N'allons-nous pas trop vite avec Araminte ? demande-t-il.

— Point de quartier, réplique Dubois ; il faut l'achever pendant qu'elle est étourdie.

Et Dorante ne s'insurge que mollement contre ces cruels propos ; il accepte d'ourdir des trames nouvelles qui achèveront d'abuser la jeune femme, de la lui livrer. Il nous inspire une défiance voisine de l'antipathie. Marivaux a si bien compris que la conduite de son héros éveillerait cette impression, que pour l'atténuer, il l'amène au troisième acte à se confesser à Araminte.

— Dans tout ce qui s'est passé chez vous, déclare-t-il, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie. Tous les incidents qui sont survenus partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en a plaint, qui m'a forcé de consentir à son stratagème. Il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, madame, ce que mon respect, mon amour, mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. Je préfère regretter votre tendresse, que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

Cet aveu libère Dorante aux yeux d'Araminte, non pas aux nôtres. Nous n'avons pas pour lui les mêmes faiblesses ; nous le jugeons avec un esprit plus calme, et nous nous demandons si ce langage n'est pas encore une ruse, le comble de la « roublardise », le suprême artifice du séducteur, qui, se sachant aimé, assuré du pardon, estime adroit de révéler une vérité dont l'inévi-

table découverte, venue par une autre voie, lui serait plus meurtrière.

Ainsi, à l'endroit de Dorante, notre perplexité subsiste ; nous ne saurions chasser cette idée qu'il n'est peut-être qu'un aigrefin, et qu'Araminte est sa dupe. Tandis que le parterre compatit aux tourments, sourit au succès du Dorante du *Jeu de l'amour*, il observe sans sympathie le Dorante des *Fausses confidences*, il reste avec lui sur le qui-vive. Il eût fallu, pour dissiper toute équivoque, que Dorante donnât à Araminte une preuve certaine de sa sincérité ; il ne la lui donne point ; il n'agit pas comme le Maxime d'Octave Feuillet, dans *le Roman d'un jeune homme pauvre*... Celui-ci se trouve dans une conjoncture identique à celle de Dorante. Epris d'une richissime héritière, il souffre de sa pénurie matérielle et de la manière d'infériorité, de dépendance où elle le réduit.

(Notons en passant que vers 1850, la conquête de l'argent par le mariage se heurte à des scrupules qu'on ignorait un siècle plus tôt, et que Dorante ne se juge nullement humilié de recevoir sa « fortune » des mains d'Araminte, alors que Maxime éprouve une sorte de honte à devoir la sienne à Marguerite. De même Araminte ne met pas en doute le désintéressement de Dorante, alors que Marguerite se révolte à l'idée de « n'être pas aimée pour soi-même ».)

Et voilà pourquoi Maxime, désireux de dissiper ce soupçon injurieux, de s'en laver par le sacrifice volontaire de sa vie, se précipite du haut d'une tour. Si puéril que soit cet expédient, il soulage le public. Maxime lui apparaît blanc comme neige. Il se méfie de Dorante... D'où l'équivoque qui diminue son plaisir, le manque de netteté qui l'indispose contre l'ouvrage, et la raison principale qui fait, semble-t-il, qu'il trouve moins d'agrément à écouter *les Fausses confidences* que *le Jeu de l'amour et du hasard*.

Il s'en détournerait tout à fait, n'était la grâce d'Araminte. Araminte le charme. Araminte est un des plus jolis caractères qui soient au théâtre. Elle réunit, en sa fine personne, toutes les séductions féminines, les qualités les plus légères et les plus fortes. Elle est accueillante, bienveillante, hospitalière. « Nous avons reçu de Madame l'ordre d'être honnête », dit Lubin. Veuve d'un financier, important serviteur du roi, elle est liée avec ce qu'il y a de mieux dans le monde, elle y tient un rang ; il ne dépendrait que d'elle de s'élever, par son alliance avec le comte Dorimont, à la plus haute noblesse. Mais elle n'est pas accessible à cette vanité ; sa mère, Mme Argante, le lui reproche : « Ma fille n'a qu'un défaut, je ne lui trouve pas assez d'élévation ; le beau nom de Dorimont ne la touche point ; elle ne sent pas le désagrément qu'il y a de n'être qu'une bourgeoise. » Elle est simple, spontanée et (quoique femme et non plus fille) ingénue ; elle s'abandonne à ses impressions. Dorante, à première vue, lui plaît. « Il a vraiment très bonne façon... » Soucieuse de sa réputation, elle considère qu'il est presque trop bien tourné pour un intendant : « N'en dira-t-on rien ? » Toutefois, gagnée par la convenance des discours de Dorante, elle bannit ces craintes, elle estime qu'il serait peu généreux d'y céder, et de ne pas aider le vrai mérite, surtout lorsqu'il est malheureux.

— Je suis toujours fâchée qu'il y ait d'honnêtes gens sans fortune, tandis qu'une infinité de gens médiocres en ont une éclatante.

C'est par là, en excitant la haine qu'elle a de l'injustice, qu'il la conquiert ; elle éprouve le besoin de le dédommager des duretés dont on l'accable ; tout le monde se ligue pour le perdre ; elle le défend contre tout le monde. Et plus elle sent qu'elle lui est nécessaire, plus elle a de sollicitude à le soutenir... Ce souci de réparation, de protection, joint à l'amitié naturelle qu'il lui a dès le premier moment inspirée, devient vite

de l'amour... Cet amour inconscient la rend crédule (elle ajoute foi avec une inconcevable facilité aux hâbleries de Dubois qui lui peint la passion de son maître) ; et il la rend faible. Quand elle veut revenir sur ses pas, il est trop tard, elle n'en a plus la force ; comme le dit ce pendard de Dubois, « *le temps du courage est passé* ». Elle comprend qu'il serait raisonnable de congédier un intendant si compromettant ; mais déjà elle n'écoute plus la raison ; rien que de voir sa mine abattue, elle est désarmée ; elle consent à le garder quelques jours encore auprès d'elle. Elle est perdue. Chaque incident, dû au hasard ou provoqué par l'industrie de Dubois, avive, irrite sa passion. Dorante a peint en cachette son portrait. Ne sont-ce pas des preuves qu'elle est aimée ? Elle l'aime davantage... Maintenant elle mourrait plutôt que de se séparer de lui, elle colore d'un mauvais prétexte cette imprudente résolution. « Ce n'est pas pour lui, c'est pour moi que je le conserve ici. Je ne veux pas que sa folle inclination contrariée fasse un éclat. » L'artificieux Dubois, qui sait à quoi s'en tenir, rit sous cape ; sans en avoir l'air, il pousse à la roue ; il joue en virtuose des nerfs, des égarements, des impatiences de cette femme enamourée. Il lui tend des pièges et elle y tombe.

— Obligez-le à se déclarer, insinue-t-il, à vous manquer de respect...

— Excellente idée ! Il faut qu'il me fâche pour que j'aie un prétexte à le chasser.

Au fond, elle n'a qu'une envie : voir Dorante à ses pieds, recueillir le doux serment qu'elle attend, espère. Il n'ose. Elle vainc sa résistance dans cette fameuse scène du second acte qui sert d'épreuve traditionnelle aux « grandes coquettes ». (Et je me hâte d'ajouter que Mlle Cerny l'a rendue avec une souplesse, un esprit, une vivacité, une « féminité » remarquables.) Elle l'attaque de front.

— Je suis déterminée à épouser le comte, dit-elle, et

j'obtiendrai qu'il ne vous enlève pas votre place d'intendant...

Dorante pâlit, mais reste impassible. Elle redouble :

— Ecrivez cette lettre pour lui annoncer vous-même ma résolution d'être à lui.

Dorante se roidit ; la plume frémit dans sa main.

— Votre main tremble... Pourquoi ?..

Il avoue... Mais ce n'est pas la confession entière et directe dont elle a soif.

— Oui, j'aime cette personne plus que ma vie.

— La voyez-vous souvent ?

— Pas assez à mon gré.

— Est-elle fille ?

— Elle est veuve.

— Elle vous aime, sans doute ?

— Elle ne sait pas que je l'adore.

— Que ne le lui dites-vous !

— Je ne le puis : son état est trop au-dessus du mien.

Elle le pousse à bout en lui montrant le portrait... Et il s'effondre, et il implore sa clémence. Et elle savoure cette minute de délice.

— Dorante, je ne me fâcherai point ; j'ai pitié de vous, je vous pardonne.

La pièce serait achevée, si une brusque apparition de Marton ne la faisait rebondir... Le geste de Dorante a été surpris. On va jaser. Araminte est compromise. — « Marton vous a vu, s'écrie-t-elle ; laissez-moi, vous m'êtes insupportable. » Mais elle a soin — observez-le — de reprendre à Dorante la lettre qu'elle lui a dictée pour le comte. Elle affecte un courroux qu'elle ne ressent pas. Sa fermeté se rendra au prochain assaut.

L'assaut est merveilleusement réglé. Il remplit le troisième acte. Araminte tient tête à sa mère qui exige, au comte qui conseille le renvoi immédiat de Dorante... Le comte a même, par excès de zèle, amené son remplaçant. Araminte est blessée, excédée d'une pression si impérieuse.

— Il y a, dans tout ceci, des moyens si offensants, des façons si désagréables que tout m'en choque.

Et comme s'ils s'étaient donné le mot, Dubois, Marton achèvent de l'exaspérer. Elle arrive à un degré de surexcitation nerveuse qui se résoudra dans une crise. La crise, c'est le dénouement... Araminte subit cet état familier aux femmes, après qu'elles se sont longtemps contenues, et qui les porte aux extrémités, à la violence ou aux larmes. Elle ne se possède plus :

— Quittons-nous, dit-elle. On sait vos sentiments pour moi ; on croirait que je n'en suis pas fâchée.

— Que je suis à plaindre !

— Chacun a ses chagrins !...

Il y a des pleurs dans la mélancolie de ce soupir. Dorante partira, mais il la conjure de lui laisser son portrait.

— Y songez-vous ! Ce serait avouer que je vous aime.

— Quelle folie ! Qui pourrait se l'imaginer ?

— Voilà pourtant ce qui m'arrive.

— Je me meurs...

Tel est ce rôle qui parcourt la gamme de tous les sentiments féminins, limitrophes, si j'ose ainsi dire, de l'amour, y aboutissant ou en dérivant : la sympathie née d'une aimable impression physique, la surprise, la curiosité, la compassion, le dépit, la jalousie, l'agacement, l'irritation, le retour de tendresse, l'abandon. La trop longue analyse que j'en ai donnée a pu paraître froide et fastidieuse. Sur les planches la figure s'anime ; elle vit, à condition que l'art d'une intelligente comédienne en exprime fidèlement les nuances. On ne saurait refuser ce mérite à Mlle Cerny. Elle est intuitive et souple ; ce qu'il y a en elle d'un peu précieux ne messied pas à une interprète de Marivaux. Elle a spirituellement joué le premier acte, avec délicatesse le second, avec émotion le troisième. Je la supplie seulement de modifier l'intonation qu'elle imprime au mot final :

Voilà pourtant ce qui m'arrive. Elle le prononce d'une façon enjouée et légère ; je crois qu'elle devrait y mettre plus de réflexion et de profondeur. Araminte aperçoit le chemin qu'elle a fait, elle s'arrête heureuse, mais tout de même un peu effrayée, et laisse pensivement échapper cette phrase qui trahit son état d'âme : « Voilà pourtant ce qui m'arrive », comme elle dirait : « Voilà jusqu'où l'amour m'a précipitée, et je n'y puis rien. » Elle ne se plaint pas... Elle constate... Elle aime ardemment. Et toujours il y a, dans l'amour inassouvi, un petit fond de mélancolie...

Deux autres femmes paraissent dans l'ouvrage, Marton et Mme Argante. Marton est moins la camériste d'Araminte que son amie. Elles appartiennent au même milieu. Son père était procureur; il n'y a entre elles de différence que l'inégalité des richesses. Cette demoiselle de compagnie, cette Caroline de Saint-Geneix, a reçu la meilleure éducation ; elle croit trop vite au sentiment que Dorante n'éprouve point pour elle, et cet excès de naïveté lui donne un air un peu candide, un peu sot. Mlle Dussane y est fort avenante ; elle a joliment joué avec Mlle Cerny la scène du rapatriage au troisième acte. Plus franche, plus haute en couleur est la vaine Mme Argante — premier crayon des belles-mères acariâtres qui peuplent notre théâtre contemporain. Chacune de ses paroles est un coup de boutoir ; elle ne se radoucit qu'envers le comte Dorimont à qui elle aspire à s'allier. Mme Amel incarne excellemment cette bourgeoise parvenue.

Au point de vue des mœurs, la pièce abonde en renseignements précis ; elle évoque la bourgeoise française de 1739, non pas la petite bourgeoisie ménagère et boutiquière de Chardin, mais la bourgeoisie aisée qui côtoyait la noblesse. M. Remi en est ; il promène à travers l'ouvrage sa silhouette cordiale, sa face rose — plus rose sous la perruque — d'épicurien, amateur de

la bonne chère et des vieux vins. Cet homme a soupé avec Piron. Il taquine son neveu, mais avec quel feu il le défend contre les venimeuses attaques de Mme Argante ! Cinquante années de robe le rendent respectable. M. Siblot s'y montre exquis de tact, parfait de rondeur comique.

Reste Dubois... Rôle admirable, rôle difficile. Il est la cheville ouvrière de la comédie ; il la dirige, il tient les fils de l'action ; il est sûr de lui-même. « Je sais vos mérites, dit-il à Dorante, je sais mes talents, je vous conduis. » Ces talents sont le fruit de toute une carrière de fourberie. Dubois fut Scapin, il est maintenant le Scapin assagi que Jean Richepin a mis à la scène, il est « Monsieur Scapin ». Il a pour Dorante une affection tutélaire, quasi paternelle ; il s'est juré de le mener au bonheur ; il consacre à cette tâche les ressources qu'il doit à son expérience de la vie, à sa connaissance des hommes. Il a des vues lointaines, des méthodes infaillibles ; il est le Richelieu de la domesticité. C'est un génie. M. Brunot y déploie sa verve éveillée et gaillarde, y fait sonner sa voix claire ; mais il n'a pas assez de maturité. On se demande comment il peut y avoir tant de science dans un individu si jeunet. L'âge le corrigera de cet heureux défaut.

En résumé, nous avons été ravis de réentendre *les Fausses confidences* ; cependant je n'ai point d'illusions : la pièce, après une dizaine de représentations, disparaîtra. Elle ne communique pas à la foule une joie pure ; une atmosphère un peu morne l'enveloppe. Ce n'est qu'un demi chef-d'œuvre.

11 Octobre 1909.

MOLIÈRE

I

COMÉDIE-FRANÇAISE : *Sur le caractère d'Harpagon.*

Depuis longtemps nous n'avions pas vu *l'Avare*... M. de Féraudy s'est emparé du rôle d'Harpagon que la mort du pauvre Leloir privait de son principal titulaire. Il s'évertue à arracher le personnage à la convention, à le marquer de traits justes et sobres, à l'animer d'une vie réelle et non pas seulement de la vie artificielle des planches. Effort louable, mais que gênent et le texte et la singulière complexité de cette figure, où sans cesse la bouffonnerie s'allie à la vérité... Il faut ici lutter contre l'auteur même, se débrouiller parmi ses intentions souvent équivoques, ses indications contradictoires... Regardons-y d'un peu près.

Assurément, Harpagon est un type peint d'après nature. La légende prétend que Molière, en le mettant sur pied, traça le portrait fidèle du lieutenant criminel Tardieu, qui mourut assassiné en son hôtel du quai des Orfèvres le 24 août 1665, et dont la prodigieuse avarice récréait et scandalisait Paris. Tardieu avait un cocher

qui lui servait de cuisinier, un carrosse rouillé, deux chevaux étiques insuffisamment nourris ; il portait des souliers éculés, se coiffait d'un chapeau veuf de galon et de cordon. Ces détails pittoresques se retrouvent dans la comédie ; elle renferme en outre une analyse profonde du vice que le grand comique voulait flétrir. Harpagon n'a pas que les traits extérieurs de l'avarice ; il est avare jusqu'aux moelles. La passion qui le tient offre tous les caractères d'une maladie et d'une maladie incurable.

D'abord — retenez bien ceci, car c'est essentiel — il est fou ou au seuil de la folie. Tous les symptômes du *délire de la persécution* sont en lui... Il éveille l'impression de ce fâcheux état dès son entrée au premier acte, quand il apparaît rudoyant son laquais La Flèche... Que lui reproche-t-il ? De demeurer dans sa maison « planté comme un piquet à observer ce qui se passe ». Il le qualifie d'espion, de traître. Il n'aperçoit qu'ennemis qui se concertent pour le dépouiller. Ni son fils ni sa fille n'échappent à ces soupçons. S'il lui arrive de mâchonner à demi-voix quelques phrases, il appréhende qu'elles n'aient été surprises par eux et ne soient des armes entre leurs mains.

— On sait que vous possédez assez de bien, dit Cléante.

— Cela est étrange, gronde Harpagon, que mes propres enfants me trahissent.

Ce délire suppose l'*inquiétude* (autre indice de démence). Harpagon ne tient pas en place, ne respire pas, il rôde, l'œil aux aguets, autour de sa cassette ; il a l'effroi de tout, de ses gens, des gens du dehors ; il craint que les vêtements somptueux de Cléante n'excitent la convoitise des « cambrioleurs ».

— Ils seront cause que l'on viendra me couper la gorge dans la pensée que je suis cousu de pistoles.

Il a peur de lui-même, de son ombre. Le vol des dix mille écus achève de lui troubler la cervelle ; alors il

devient tout à fait fou, — d'où le fameux monologue qui est bien en effet le soliloque halluciné d'un agité, d'un dément... Avant et après la crise, il est lucide, si l'on veut, mais lucide comme le monomane, en proie à une idée fixe. La frénésie de l'or l'absorbe à un tel point qu'elle le rend inaccessible à tout autre sentiment. Il essuie les injures de son fils, il les lui renvoie ; il n'en éprouve aucune émotion, son cœur, sec comme l'amadou, n'est pas remué par ces scènes de famille ; au moment le plus vif de la querelle, il murmure : « Sans doute est-il à propos que je fasse un petit tour à mon argent. » L'idée fixe le possède. Et elle lui fait aimer la vie. Mourir serait quitter ses richesses et les livrer... à qui, grands dieux ? Aussi accueille-t-il avec joie l'horoscope de Frosine :

— Vous mettrez en terre, monsieur, vos enfants et les enfants de vos enfants.

— Tant mieux ! s'écrie-t-il allégrement...

Il n'a d'affection pour personne ; il est dénué d'entrailles. Il dit à sa fille Elise, qui fut sauvée des eaux par Valère, — Valère qu'il croit un moment coupable du détournement de la cassette : « Mieux eût valu qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait. » Joignez que les détours qu'il emploie journellement pour cacher son or font de lui un être dissimulé, machiavélique. Il tend des pièges à Cléante ; il lui arrache, par une comédie fort bien jouée (c'est exactement la scène de Mithridate et de Xipharès), le secret de son penchant pour Marianne. Et ces mêmes roueries, il y a recours dans la pratique de l'usure ; il n'opère pas sous son nom, il traite par l'intermédiaire d'honnêtes courtiers, derrière lesquels il pourrait, s'il était nécessaire, s'abriter.

Harpagon est complet, définitif. Son caractère réduit à ces éléments ne présenterait pas une énorme difficulté d'interprétation. L'acteur n'aurait qu'à s'inspirer de l'observation de la nature. Malheureusement le rôle ren-

ferme des parties moins aisément compréhensibles, un côté, si l'on peut dire, énigmatique. Qu'est-ce qu'Harpagon ? Exerce-t-il un métier, une charge ? Est-il assujetti à des devoirs de convenance ou de politesse ? Pas un mot ne l'indique. Dès lors on se demande par quel caprice il conserve un train si dispendieux, une maison composée de trois laquais, La Flèche, Brindavoine et La Merluche, d'un cuisinier-cocher Me Jacques, d'une chambrière dame Claude, d'un intendant Valère. Vous objecterez l'exemple du lieutenant criminel Tardieu. Mais Tardieu, haut magistrat, était forcé de tenir son rang. Harpagon n'est astreint à aucune obligation de cette espèce. C'est donc par goût qu'il s'accommode d'un si grand luxe de serviteurs. Et dès lors on se demande si la vraisemblance n'exigerait pas qu'il fût vêtu de hardes moins minables. Il me semble qu'à la place du comédien je serais tenté de l'habiller un peu plus décemment. (Une effroyable avarice s'allie parfois à une certaine propreté dans l'ajustement.) Et puis Harpagon se marie. Il changerait de nippes pour recevoir Marianne que sa ladrerie n'en éclaterait que mieux. Et s'il prenait quelque soin de lui, peut-être comprendrait-on davantage qu'il caressât des projets matrimoniaux. Ils nous sont impénétrables. Harpagon n'est poussé au conjungo ni par complexion physique (il a l'air cacochyme), ni par un désir d'amusement (l'argent lui suffit), ni par cupidité (Marianne est pauvre). Molière n'a même pas cherché à justifier cet hymen grotesque en faisant son avare, si peu que ce fût, amoureux et galant. Ce n'est au fond qu'un moyen de comédie, dont il use pour amener des situations plaisantes, des coups de théâtre : la rivalité du père et du fils, l'immortelle scène de Frosine. La figure d'Harpagon — admirable par endroits — ne se tient pas ; les « trous » y abondent. Merveilleusement vrai pendant deux actes, subitement l'avare tourne à la bouffonnerie. Cet homme roide, grincheux, autoritaire, ce tyran conscient de ses préro-

gatives (il rappelle sa fille, son fils et ses gens à l'obéissance et au respect qu'ils lui doivent) n'est plus qu'un pitre. Il contrefait les révérences d'Elise ; il exagère la sordidité de son costume ; il s'étale tout du long après s'être cogné contre La Merluche ; il prend Me Jacques, — ce gredin qu'il bâtonne — pour arbitre dans sa dispute avec Cléante... Je ne parle de ses convulsions, de sa mimique extravagante, des sauts de carpe qu'il exécute dans l'instant où, durant le fameux monologue, il se roule à terre en feignant de se croire inhumé vif. Je maintiens que son égarement se peut attribuer à un accès de folie furieuse. Mais si cette hypothèse est écartée, il en faut conclure que, à ce moment, Harpagon n'est plus qu'un grimacier italien, un Pantalon, un Cassandre, et qu'il perd toute couleur de réalité.

Conserver de l'équilibre, du goût dans la composition d'un tel personnage, concilier en lui des traits inconciliables, le maintenir à égale distance de la parade de foire et de la comédie, le pétrir de vérité sans trop l'assombrir, le rendre risible en le laissant redoutable est une des tâches les plus intéressantes, mais les plus ardues qui incombent à l'acteur. Il n'en vient à bout qu'à la suite d'un lent et patient effort. On ne « s'assied » pas du premier coup dans ce rôle. M. de Féraudy en a rendu avec puissance — si j'ose risquer ce rapprochement — l'aspect « balzacien ». J'ai prisé d'abord la sobriété, la simplicité, l'ingéniosité pittoresque de son jeu. Au quatrième et au cinquième acte, nous l'avons senti un peu plus indécis et perplexe, préoccupé par le visible souci de ne trahir tout à fait ni ses velléités personnelles, ni le dessein de l'auteur, ni la tradition... Bientôt cette incertitude disparaîtra. M. de Féraudy optera, il modèlera un Harpagon conforme à ses moyens d'expression, à son tempérament propre. Essayera-t-il de le pousser au comique ? Malgré son talent, je doute qu'il réussisse à égayer une pièce foncièrement sinistre. Molière n'en a pas écrit de plus âpre, de moins noire.

A deux siècles d'intervalle, elle annonce le répertoire « mufle » et « rosse » du Théâtre-Libre. Considérez les êtres qui se meuvent dans ce logis muré de l'avare où il semble que pas un rayon de soleil ne pénètre. Ils sont épouvantables. Nous connaissons l'âme atroce du maître de céans. Ceux qui l'approchent ne valent guère mieux. Cléante a le droit de le haïr, mais il exerce ce droit avec une brutalité offensante. Le père et le fils échangent des injures de charretiers.

— Comment, pendard, c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités !

— C'est vous qui vous portez à ces honteuses actions !

— Ote-toi de mes yeux, coquin !

— Quel est le plus criminel, celui qui achète un argent dont il a besoin ou celui qui vole un argent dont il n'a que faire ?...

Finalement Cléante devient un recéleur, un maître-chanteur, le complice d'un fripon, de l'aigrefin La Flèche, accoutumé à pêcher en eau trouble. « Je sais tirer adroitement mon épingle du jeu et me démêler prudemment de toutes ces galanteries qui sentent l'échelle. »

Maître Jacques a le bagout goguenard d'un vieux gamin de Paris (Truffier marque spirituellement cette nuance), mais il n'hésite pas à assouvir sa vengeance par une dénonciation calomnieuse. C'est un faquin sournois, bas et lâche, digne de comploter avec l'entremetteuse Frosine, avec le louche négociateur Simon. Marianne nous serait assez sympathique si elle était moins molle, moins résignée. Elle répugne au lien qui va l'unir à l'avare, et néanmoins elle l'accepte, n'ayant pas le courage d'envisager et d'affronter la médiocrité d'une vie honnête.

— J'ai de la considération pour ma mère et ne saurais me résoudre à lui donner du déplaisir.

Il est vrai qu'un espoir lui reste, que l'honnête Fro-

sine fait luire à ses yeux : c'est qu'un prompt trépas la délivrera du vieil époux.

— Hélas ! soupire-t-elle, la mort ne sert pas les projets que nous formons...

Tous ces personnages sont des scélérats ou des cœurs vils. Il y a bien le couple d'Elise et de Valère, mais Elise est une insupportable petite pecque, et Valère nous lasse et nous dégoûte par l'abus de ses complaisances envers Harpagon. C'est un Philinte. Son ironie exhale un morne dédain de l'humanité. L'œuvre entière est saturée d'amertume et suinte le pessimisme. Elle ne contient point quelqu'une de ces figures cordiales ou tendres qui, dans d'autres comédies, adoucissent la dureté des peintures, réjouissent le spectateur et le soulagent, une brave femme de servante, un père indulgent, des amoureux sincères, une Dorine, une Toinette, un Chrysale, une Lucile, un Eraste. Tout y est maussade, fermé, tendu. Et c'est justement parce que Molière discernait un péril dans l'excès de cette férocité qu'il tenta de la déguiser sous de gros éclats de rire... Vainement... Le rire se glace... La tristesse seule subsiste... On examine curieusement les personnages, le décor, l'intérieur de ce foyer, vivant et précis comme une estampe d'Abraham Bosse... Et l'on prend en pitié les hommes. « *L'Avare* est une tragédie », a dit Gœthe.

17 Janvier 1910.

II

COMÉDIE-FRANÇAISE : *La Comtesse d'Escarbagnas.*

J'ai prié mon érudit ami M. Couet de m'ouvrir les vieux registres de la Comédie... *La Comtesse d'Escarbagnas* n'avait pas paru sur la scène depuis 1864 ; avant cette date, elle ne s'y produisit que rarement, du moins au cours du dernier siècle ; une seule représentation en fut donnée entre 1830 et 1848 ; il y en eut 19 pendant la Révolution et l'Empire, 36 entre 1774 et 1789, 271 sous le règne de Louis XV, 254 sous celui de Louis XIV. Cette pièce ne peut guère se jouer sans intermèdes ; elle n'est que le cadre des divertissements que Monsieur, frère du roi, ancien époux d'Henriette d'Angleterre, offrit, après seize ans de veuvage, à sa nouvelle femme, Elisabeth-Charlotte de Bavière, fille de l'électeur palatin. Il désirait lui faire admirer la splendeur des spectacles de la cour. Il manda Molière au château de Saint-Germain et le chargea d'organiser ces réjouissances. Leur préparation dura un mois à peine. Molière travaillait vite, surtout quand la volonté royale le pressait. Il réunit dans un ballet, qu'il intitula *le Ballet des Ballets*, les plus jolis tableaux de *Psyché*, les entrées de *George Dandin*, la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. Pour relier ces divers fragments, il composa une pastorale, et pour amener la pastorale, un dialogue comique. La pastorale est perdue. Les scènes de dialogue furent con-

servées ; elles constituent la matière de la *Comtesse d'Escarbagnas.* Il y attachait une médiocre importance ; elles ne fussent pas venues jusqu'à nous si l'éditeur de ses œuvres posthumes ne les eût recueillies et publiées en 1682.

Ces détails sont connus, mais il n'est pas indifférent de les rappeler ; ils mettent en lumière la véritable physionomie de l'ouvrage et prouvent à quel point Molière était homme de théâtre et bon courtisan. L'homme de théâtre savait, par expérience, qu'un programme, fût-il le plus brillant du monde, ennuie si quelque variété n'y est introduite ; il releva la fadeur des danses et des musiques champêtres par un peu de satire ; et ces traits, il les choisit de manière à récréer le mieux possible en même temps qu'à flatter son noble auditoire. Rien n'était plus agréable aux grands que de voir étaler sur les planches le ridicule des gens du commun qui prétendaient les singer ; c'est ce qu'ils avaient applaudi dans *les Précieuses*, dans *le Bourgeois*, dans *Monsieur de Pourceaugnac* ; c'est encore ce que *la Comtesse d'Escarbagnas* leur apportait... Tous les travers dont on se moquait à Versailles y sont peints. Et d'abord il fallait rendre un hommage de déférence et de soumission à l'autorité du roi, amener, dès les premiers mots, un sourire sur ses lèvres. Admirez l'ingéniosité de l'auteur, la délicatesse des compliments qu'il place dans la bouche du vicomte... Celui-ci arrive en retard au rendez-vous que lui a assigné Julie ; il a subi l'assaut d'un « vieil importun » qui se mêle de régenter les affaires de l'Etat. « Ce fâcheux me montra deux feuilles de papier pleines jusqu'au bord d'un fatras de balivernes qui viennent, m'a-t-il dit, de l'endroit le plus sûr... Ensuite, il m'a fait avec mystère une fatigante lecture de toutes les méchantes plaisanteries de la *Gazette de Hollande* dont il épouse les intérêts. Il tient que la France est battue par la plume de cet écrivain et qu'il ne faut que ce bel esprit pour défaire toutes nos troupes ; de là, il s'est

jeté à corps perdu dans le raisonnement du ministère ; il possède les secrets du cabinet ; la politique lui révèle tous ses desseins ; elle ne fait pas un pas dont il ne pénètre les intentions ; il nous apprend les ressorts cachés de ce qui se fait, nous découvre les vues de la prudence de nos voisins et remue, à sa fantaisie, toute l'Europe. » Molière « blaguait » la presse d'opposition — déjà ! Ceci ne pouvait qu'agréer à Sa Majesté... Puis, passant de la politique aux mœurs, il livrait à la risée des spectatrices, en la personne de Mme d'Escarbagnas, la sottise et l'infatuation provinciales... Il n'avait jamais été tendre envers la province. Probablement se souvenait-il des mécomptes qu'il y avait essuyés. Cathos, Madelon, M. de Sottenville évoquaient des images précises au fond de sa mémoire ; Pourceaugnac le vengeait des Limousins ; il parle d'eux avec une animosité singulière. Peut-être gardait-il une dent aux habitants d'Angoulême ; pourtant, il ne les maltraite pas si rudement que les habitants de Limoges ; il se borne à faire de sa comtesse une Angoumoise ; les défauts qu'il lui reproche ne tiennent pas particulièrement à cette ville. Mme d'Escarbagnas pourrait avoir son hôtel à Bordeaux ou à Toulouse, ou dans le Languedoc, ou dans le Dauphiné, ou dans la Touraine ; la seule consonance du nom qu'elle porte marque son origine méridionale. (Un subtil commentateur n'a-t-il pas découvert que ce nom était fait de deux noms authentiques, malignement rapprochés par Molière, des noms d'une certaine Sarah de Perusse, fille du comte d'Escars et femme du comte de Baignac... Mais ce ne sont qu'hypothèses.) Le nom d'Escarbagnas est redondant, fastueux ; il répond à la nature du personnage. Et le personnage est éternel...

Divine lucidité du génie ! Molière broche en huit jours une pochade de circonstance ; il crayonne d'une main hâtive dans cet à-propos cinq ou six figures, et, sans le savoir, sans le vouloir, il imprime à chacune d'elles le relief de la vie. Les figures accessoires serviront

d'indication à ses successeurs, à Le Sage, à Regnard, qui en tireront des comédies. La figure principale, du premier coup, devient type ; elle l'est demeuré. Tout de suite on songe à elle, s'il s'agit de désigner une provinciale frottée de parisianisme et, à cause de cela, s'en faisant accroire. Nous avons aujourd'hui dans nos quatre-vingt-six départements des milliers de snobinettes sur le retour, de vieilles coquettes roucoulantes, qui sont des comtesses d'Escarbagnas... Les nuances du caractère ont changé avec les circonstances et les coutumes. Le fond en est immuable.

De quoi l'excellente comtesse tire-t-elle vanité ? De son contact momentané avec les suprêmes élégances de la capitale. Le petit voyage qu'elle y a fait suffit à lui tourner la tête. Elle en revient folle ou à peu près ; elle se plaint du manque d'égards de ses compatriotes : « Ils veulent en savoir autant que moi qui ai été deux mois à Paris et vu toute la cour. » C'est une façon de parler. Elle a vu de la cour ce qu'en voient les badauds de la rue. Elle s'est logée à l'hôtel de Lyon, ou de Mouhy, ou de Hollande. Ces hôtels aux pompeuses enseignes sont simplement, comme l'insinue l'ironique Julie, des auberges qui louent des chambres meublées aux étrangers de passage. La comtesse occupait l'une d'elles, et non probablement la plus fastueuse ; elle y recevait les visites des marchands avides de la séduire, et aussi de quelques beaux esprits faméliques, rimeurs dans le besoin, aventuriers de la gentilhommerie ; elle a pris au sérieux l'obséquiosité intéressée de leurs compliments, de leurs madrigaux ; elle s'est commandé une ou deux robes, un mouchoir, des gants, de la poudre chez les bons faiseurs... A son retour, elle claque d'orgueil et de joie ; elle s'imagine apporter dans la ville d'Angoulême la révélation du bel air. Et notez qu'elle est sincère, qu'elle s'illusionne et se persuade, à force de le répéter, qu'elle fréquenta vraiment parmi la

meilleure compagnie. Elle s'évertue à en reproduire les mines, les allures, le fin du fin. C'est la queue de l'hôtel de Rambouillet. Il lui plaît d'être courtisée par trois galants, M. Thibaudier, M. Harpin et le Vicomte (ce dernier la mystifie, mais elle ne s'en aperçoit pas), de les tenir en haleine, tout en leur accordant une honnête liberté. « Je ne veux pas que mes amants ne puissent garder de la complaisance pour les autres. » Mais sous ce vernis de politesse se dissimule la grossièreté foncière de la femme vulgaire, mal née, mal éduquée (tout le comique du rôle naît de ce contraste). Elle baptise laquais, suisse, écuyer, ses rustiques serviteurs venus de la ferme voisine ; elle les injurie brutalement aussitôt que par leur maladresse ils l'impatientent ; elle invective sa fille de chambre Andrée qui lui « *saboule* » le crâne de ses doigts pesants, et lui décoche, comme le valet Mascarille aux porteurs de chaise, des épithètes malsonnantes : bouvière, butorde, oison bridé, tête de bœuf... Elle a la gloriole de la richesse ; toutefois, en dépit de son ostentation, elle doit être avare, et quand on ne la regarde pas, couper les liards en quatre. « Allumez des bougies dans mes flambeaux d'argent », s'écrie-t-elle. Elle veut que l'on sache que ses flambeaux sont d'argent, et qu'elle use des bougies « à l'instar » de Paris. Elle vise au titre de connaisseuse et apprécie fort les petits vers, mais elle aurait plus d'estime pour ceux que lui débite M. Thibaudier s'ils avaient été rimés en quelque ruelle de la place Royale. « Pour des vers faits dans la province, ces vers-là sont fort beaux. » Elle confond le poète Martial avec le parfumeur à la mode chez qui elle s'est fournie. Finalement, elle épouse le conseiller Thibaudier et tous deux formeront le couple le plus important, le plus cérémonieux et le plus sot ; ils habiteront une de ces maisons gourmées dans lesquelles on se meurt d'ennui et que Dorine décrit si plaisamment à Marianne pour la détourner de s'unir à M. Tartuffe.

Vous irez par le coche en sa petite ville
Qu'en oncles et cousins vous trouverez fertile,
Et vous vous plairez fort à les entretenir.
D'abord chez le beau monde on vous fera venir ;
Vous irez visiter, pour votre bienvenue,
Madame la baillive et madame l'élue
Qui d'un siège pliant vous feront honorer...

Rajeunissez de deux cent cinquante ans la comtesse. Considérez-la de nos jours. Elle quitte plus souvent sa résidence ; le voyage de Paris a cessé d'être une affaire ; elle a tout de même plus de culture ; elle lit les romans, les magazines, les pièces de théâtre de *l'Illustration* ; elle en cause à peu près intelligemment ; mais elle continue de se soumettre, avec une superstitieuse docilité, aux tyrannies de la mode ; elle fait ce qui se fait, dit ce qui se dit, porte ce qui se porte, pense ce qu'il est séant de penser, admire ce qu'il est convenu qu'on ne peut se dispenser d'admirer ; elle prétend tenir le premier rang dans son cercle, donner le ton. Par là, elle continue de ressembler à l'original de Molière. En toute femme infatuée, et qui prétend « être dans le train », sommeille une petite comtesse d'Escarbagnas. Nous en avons en province, à l'étranger, nous en avons ici même, et plus d'une assurément.

Nous avons aussi l'équivalent de M. Thibaudier, de M. Herpin, du sieur Bobinet. Ceux-ci pourtant, marqués de traits d'une vérité moins générale, appartiennent un peu plus étroitement à leur siècle. M. Thibaudier a acheté sa charge de conseiller ; il ne s'en fait qu'une idée basse et vénale ; il promet à Julie, en retour de son appui auprès de la comtesse, de ne pas l'oublier si jamais elle a des démêlés avec la justice. Quelque excellent que soit un procès, il n'est pas superflu de le recommander aux juges, *Bon droit a besoin d'aide*... M. Thibaudier est ignare, mais se croit spirituel ; il écrit d'un style enjoué des lettres remplies de pointes et des chansons qu'il récite d'un air extrêmement satisfait. (Mon

Dieu, en cherchant bien, nous trouverions des magistrats qui font de la mauvaise littérature et n'en sont point mécontents.) Avec cela, respectueux, sachant la distance qui sépare la robe de l'épée, et ce qu'il doit à la veuve d'un gentilhomme qui possédait une meule et signait du titre de comte ses contrats.

M. Herpin, c'est le financier, le premier que l'on ait mis à la scène avant Turcaret, l'homme qui paye et veut absolument avoir la monnaie de ses largesses, et que la femme qu'il a comblée n'appartienne qu'à lui seul. Il le lui rappelle avec dureté. « S'il y a ici quelque chose de vilain, ce ne sont point mes jurements, mais vos actions ; je ne suis pas d'humeur à payer les violons pour faire danser les autres. M. le Receveur ne sera plus pour vous M. le Donneur. » Cette phrase résume l'insolence dominatrice de l'or, la tyrannie de l'homme riche envers la femme entretenue, l'humeur autoritaire de l' « ami sérieux ».

En somme, les personnages de la comédie sont des parvenus : parvenus de la noblesse, de la magistrature, de la finance. Le crayon du poète a esquissé des silhouettes si expressives, si vivaces qu'il suffira, plus tard, de les développer, de les mettre au point, pour peupler notre théâtre. Une innombrable postérité sortira de ce germe. Tout est dans Molière, comme tout est dans Shakespeare. Et je sais bien qu'il ne faut pas nous laisser hypnotiser par sa gloire, examiner ses ouvrages à la loupe, les grossir au point d'y discerner des intentions dont il ne s'était pas avisé, d'en enfler immodérément le mérite, d'en travestir les beautés en leur attribuant trop de profondeur. *La Comtesse d'Escarbagnas* n'est que l'ébauche sommaire d'un chef-d'œuvre ; et l'on conçoit que Molière en eût fait un avec cette matière s'il avait eu le loisir d'y travailler. « Il tenait en réserve, a dit un contemporain, plus de vingt caractères où il n'a pas touché. » Même quand il les effleurait, il y enfonçait sa robuste empreinte... Et

quand d'aventure il s'emparait d'un personnage traditionnel, il le transformait, y ajoutait, comme en se jouant, des grâces nouvelles. Voyez Bobinet... Bobinet, précepteur du comte, du marquis, du commandeur, les trois fils de Mme la comtesse, c'est l'ancien pédant des bouffons italiens, le cuistre barbouillé de grec et de latin, ne parlant que par aphorismes et truffant ses propos de citations doctorales empruntées aux bons auteurs. Molière lui conserve sa physionomie, mais il la complète en la nuançant de servilité. Bobinet pontifie, excepté lorsqu'il s'adresse à la maîtresse de céans ; alors il courbe l'échine, il baisse la voix, il trouve des formules platement polies : « A quelle heure, monsieur Bobinet, êtes-vous parti d'Escarbagnas ? — A huit heures trois quarts, madame, ainsi que votre commandement me l'avait ordonné. — Où est le comte ? — Dans votre belle chambre à alcôve, madame. » Bobinet est parti à huit heures trois quarts, exactement, il a souci de le faire remarquer, afin que l'on ne doute pas de son obéissance ponctuelle: il montre aussi qu'il admire l'opulence de la comtesse, le luxe de ses appartements ; en louant sa *belle* chambre à alcôve, il la chatouille à l'endroit sensible. Et derrière cet excès d'humilité nous devinons l'empressement du pauvre diable qui dépend d'elle, qui craint de déplaire, qui défend son pain. Dans la plus mince scène de Molière, il y a des « dessous psychologiques » que l'on ne rencontre pas chez les dramaturges du second rang. *La Comtesse d'Escarbagnas* est une chose bien frêle, d'assez peu d'effet sur le public, et pourtant supérieure à la plupart des œuvres des Dancourt, des Destouches, même des Regnard. Un large pinceau a brossé cette esquisse. C'est un dessin de maître. La vie y circule.

20 Juin 1910.

III

ODÉON : *Molière et sa femme.* (A propos de *Mademoiselle Molière*, pièce de Louis Leloir et Gabriel Nigond.)

Un des défauts de l'ouvrage dû à la collaboration de feu Louis Leloir, le comédien regretté, et du sincère et gentil poète Gabriel Nigond, est de ne pas justifier les promesses de son titre — *Mademoiselle Molière*... Armande y apparaît de profil, mollement esquissée. La pièce appartient au genre biographique, genre ingrat. Rien de plus aisé que de découper en tableaux l'existence d'un personnage célèbre ; rien de moins aisé que de faire circuler la vie parmi ces images. Si le génie d'un Shakespeare ne les anime point, elles apparaissent menues, glacées, puérilement anecdotiques. Que de Jeanne d'Arc, que de Napoléon nous vîmes ainsi passer sur la scène, d'un œil indifférent ! Le Molière qui mourut hier à l'Odéon ne laissera qu'une trace fugitive. Les auteurs, au lieu de ramener leur sujet à l'étude d'un moment psychologique, d'un cas passionnel, d'une crise, l'ont délayé, aminci. Ayant voulu tout dire, ils n'ont dit que peu de choses. Cette œuvre copieuse a paru grêle, superficielle, éparpillée. Pourtant elle renferme d'aimables épisodes, des vers heureux ; et vraiment il serait inique, après avoir marqué ses faiblesses, de ne pas lui tenir compte de ses mérites... Et puis elle

évoque des souvenirs qui ne nous laissent pas insensibles ; la figure du Contemplateur éveille par elle-même, et quel que soit l'art du peintre, la curiosité, la sympathie. Dans tout spectateur français, il y a un moliériste obscur qui sommeille.

Le premier acte, pittoresque et picaresque, a beaucoup plu... Il se déroule en 1657, et montre la petite troupe courant la campagne avignonnaise en quête d'un gîte. Ses affaires vont mal ; campée à l'orée d'un bois, elle attend de la Providence ou de l'imaginative de son chef un retour de fortune ; elle n'a pas de quoi manger ; elle périt d'inanition. (Une telle détresse semble exagérée et nous ne saurions croire qu'elle y ait été réduite. Songez que Molière avait alors trente-quatre ans, qu'il était célèbre, et que le prince de Conti lui voulait du bien.) L'effervescence règne parmi les acteurs. Duparc, sa femme, le grossier De Brie entraînent leurs camarades à la révolte ; ils méditent de fuir ; la bonne Madeleine Béjart oppose à leur découragement son sourire. « Nous avons faim, dit Duparc. — La faim nous creuse des fossettes... » Catherine de Brie demeure également fidèle à Molière ; bientôt ils seront amants s'ils ne le sont déjà. Elle le défend avec l'éloquence du cœur.

Il vous plaît de partir ? Je ne vous retiens pas !
Mais qu'il me soit permis, très simplement, très bas,
De vous dire entre nous, sans phrase et sans tirade,
Que notre chef Molière est un bon camarade,
Que, pour nous, il lutta de loyale façon,
Que ce n'est point sa faute, à ce pauvre garçon,
Si son constant effort a lassé la fortune,
Que l'heure à le quitter n'est point fort opportune
Où son astre éclatant se transforme et pâlit,
Et qu'il n'est certes point très franc ni très joli,
Au moment du malheur, d'abandonner un homme
Auquel, vous tous, et moi, devons ce que nous sommes.

Enfin, Molière intervient ; sa chaude parole ramène les dissidents ; dans un récit fringant (le public ne hait

pas ces morceaux de bravoure), il leur expose le succès de ses récents efforts :

L'œil à terre et le nez caché sous mon manteau,
Sans avoir trouvé place où dresser mon tréteau,
Comme sonnait midi, j'arrive en cette rue
Où, parmi la clameur de la foule accourue,
Joyeux, grouillant et sombre, avec un coin vermeil,
Le marché d'Avignon s'étalait au soleil !
— Pardieu ! dis-je, où choisir salle mieux confortable ?
Je m'élance, et grimpant d'assaut sur une table,
En vingt mots (les meilleurs souvent sont les plus courts),
A pleine voix j'adresse au peuple mon discours !
Le cou tendu, poings sur la hanche, on m'environne...
Les commères — trois cents commères ! et luronnes !
Écoutent ma requête...

Elles lui ont offert le marché de la ville pour y planter son théâtre ; elles assisteront en foule à la représentation. Il les a conquises. L'horizon se rassérène. Les Duparc ne partent plus. Et comme un bonheur n'arrive jamais seul, voici que le mitron Pampelonne, dépêché par l'illustre pâtissier d'Avignon, maître Renard, vers le château du baron de Choisy, passe, un refrain aux lèvres, trimballant sur sa tête de succulentes choses, six bouteilles de Châteauneuf, une oie dorée, — ô délices ! — un pâté, des tartelettes amandines.

Terroriser le mitronet, lui subtiliser sa lourde corbeille, ce n'est qu'un jeu pour Duparc, qui fait si bien sonner la voix du Matamore. On se régale. Les estomacs pleins sont optimistes. Molière sent renaître autour de lui le dévouement, la confiance. Cela lui communique une étrange audace. Un certain Roquette, secrétaire de Mazarin, porteur de dépêches urgentes, s'étant permis de réquisitionner le vieux cheval qui charroie les bagages de la compagnie, il le soufflette, le bâtonne, le chasse ignominieusement, avec l'aide de La Thorillières, capitaine des gendarmes du roi, qu'il embauche incontinent comme comédien. « Vous me payerez ceci ! » s'écrie Roquette. Molière n'a cure de ces menaces.

Il croit en sa destinée, il entrevoit dans un songe la noble cité où elle s'accomplira.

Par-delà les monts bleus et les horizons gris,
Nous trouverons cette récompense : Paris.

A Paris l'attendent les triomphes, les faveurs royales, les richesses et aussi (il ne s'en doute pas) la méchanceté, la calomnie, les souffrances morales, les maux corporels, les tourments affreux de la jalousie, la tristesse d'une mort prématurée... Mais ces malheurs sont loin et d'ailleurs on les ignore ; l'espérance est toute proche. Les comédiens redevenus joyeux s'endorment à la belle étoile ; le vieux cheval blanc hennit de plaisir en mâchant l'herbe tendre ; Molière rêve... Le rideau tombe sur cette scène un peu apprêtée, composée à la façon d'une toile de Mélingue, mais, somme toute, des plus agréables.

Et Mademoiselle Molière — Armande ? C'est à peine si nous l'avons aperçue. Elle n'a que seize ans. Elle est encore muette.

Quatre années plus tard, en 1661, nous rejoignons Molière à Paris. Ses vœux sont exaucés ; il a débuté sous les auspices de Monsieur ; le triomphe des *Précieuses ridicules*, l'approbation du roi lui ont valu d'hyperboliques louanges et de secrètes inimitiés... Roquette ne lui pardonne pas l'humiliation autrefois subie, et suggère au cardinal de le déposséder du privilège de la salle du Petit-Bourbon... L'auteur des *Précieuses* pourrait amadouer par d'adroites flatteries et quelques cadeaux, Son Eminence, qui n'est pas inaccessible à ces sortes d'hommages. Il l'offense en lui présentant des billets à ordre impayés, en exigeant le remboursement d'anciennes dettes. L'avidité, la vilenie de Mazarin, l'imprudence de Molière, la générosité du jeune souverain qui fait don aux comédiens d'un nou-

veau théâtre, ces traits, peut-être exacts, manquent de légèreté, de mesure, d'esprit de finesse. En vérité Mazarin est trop sot, Molière trop maladroit, Louis XIV trop naïf... C'est d'un art rudimentaire. Nous en ressentons quelque malaise...

Et Armande ? Cette fois elle parle... Molière répond. Leur entretien traduit avec assez de justesse les sentiments réciproques dont on peut présumer que, à cette époque, ils étaient l'un et l'autre possédés. Molière a vu se développer l'enfant, fille ou petite sœur de sa maîtresse ; d'abord elle lui inspire une affection paternelle ; il est son « grand ami », il la gâte ; il ne suppose point qu'une si pure sollicitude puisse changer de caractère ; cette idée ne l'effleure même pas ; il la repousserait comme déplaisante ou ridicule... Soudain la fillette se transforme (vous savez la foudroyante rapidité de ces métamorphoses printanières) ; elle devient jeune fille ; vis-à-vis de lui, elle continue de se montrer très libre ; il l'est moins ; il éprouve comme une inquiétude qu'il n'ose s'expliquer ; la futée Agnès remarque son embarras, elle l'augmente par les innocents manèges d'une instinctive coquetterie ; elle s'aperçoit qu'elle plaît, et il lui est doux de plaire, et elle veut plaire davantage ; et ce trouble qu'elle observe chez le « grand ami », peu à peu elle en est atteinte ; la tendresse déférente qu'elle lui vouait s'exalte ; elle s'imaginait l'admirer seulement, elle l'aime, ou croit l'aimer. (Il arrive fréquemment que les artistes illustres, quel que soit leur âge, exercent une telle séduction. C'est la fascination de la gloire.) Parvenus à ce degré de griserie cérébrale, les deux êtres que la raison ne gouverne plus sont vaincus d'avance. Dès que l'aveu leur échappe, ils s'appartiennent.

Cette minute qu'Armande et Molière durent vivre, Leloir et Nigond l'ont restituée ingénieusement ; leur version est admissible ; les propos échangés entre le barbon quadragénaire (on passait barbon plus tôt en

ce temps-là qu'aujourd'hui) et la vierge énamourée ne sont dénués ni de délicatesse ni de vraisemblance. C'est le meilleur endroit de la pièce ; il mérite de retenir l'attention.

Armande s'est faufilée dans les appartements du Louvre, malgré la défense de Molière. Il la gronde. Elle pleure, et proteste, et s'insurge. Est-ce un crime d'avoir cédé à l'envie de voir son « grand ami » jouer Mascarille devant le roi ? Et comme il se défend contre un excès de zèle dont il est touché, elle redouble ; elle lui rappelle ce qu'elle a reçu de lui et lui confie, tout bas, que son ambition serait de se faire actrice.

...J'enviais Madeleine et mes frères
D'être comédiens, de vivre à vos côtés.
Regardez-moi. Je ne suis pas trop déplaisante,
Ma voix est douce ; on dit que je charme en parlant ;
J'ai beaucoup de mémoire et j'aurai du talent.

Il combat ce dessein, et plus il l'en détourne, plus il l'y enfonce. Afin de lui arracher son consentement, elle use de l'argument décisif : elle veut être comédienne pour interpréter ses pièces et les jouer avec lui. Et le mot qu'il redoutait et que sans doute il espérait échappe à Armande. Elle veut être sa femme pour ne jamais le quitter. Un peu prompte, cette déclaration ; cependant elle ne nous surprend point ; nous la pressentions. Dans la bouche de l'homme elle eût été brutale, presque choquante ; dans celle de la jeune fille, elle est exquise, et plus naturelle, et plus logique. Armande devine que Molière n'accomplira un acte aussi grave que s'il y est encouragé, presque contraint... Il ne peut ajouter foi à son bonheur... « Mais je suis vieux, mais je ne suis ni beau, ni aimable. » Ces objections qu'il se fait à soi-même par scrupule de conscience, elle lui donne le plaisir délicieux de les réduire à néant... « Je t'aime », dit-elle. Et elle jouit de le voir tout ensemble joyeux, ému, un peu effrayé. L'incohérence des mots qu'il lui

dit atteste la profondeur de ce qu'il ressent pour elle.

Non! non! Ce serait mal! Ne pressez point ma main!
Non! laissez-moi! Va-t'en! Je parlerai demain!
J'ai besoin d'être seul, vois-tu! Ce soir, peut-être!
Oui, ce soir! Il me faut d'abord me reconnaître!
Laisse-moi! J'ai perdu la tête en t'écoutant!
Adieu! Ne pleure pas surtout!... Ce soir!... Va-t'en!...

Cette scène est conduite avec une sûreté remarquable. Elle annonçait, elle exigeait une suite. Le public l'a vainement attendue. Elle lui a été refusée. Vive fut sa déception. Au quatrième acte nous retrouvons Armande et Molière brouillés, après dix années de mariage, et nous ne savons ni l'origine ni les circonstances de leur désaccord. Il semble qu'un coup de ciseau ait privé la pièce de son organe essentiel. Par cette amputation, on l'a tuée. Dès lors elle n'a plus d'intérêt. Nous ne sommes pas remués par le spectacle d'une douleur dont la cause nous échappe. Armande n'est qu'une poupée sans âme, une indéchiffrable énigme, Molière un personnage conventionnel et bavard. Ses amis La Fontaine, Lulli, La Grange, Chapelle, défilent, insignifiants, comparses, au fond du théâtre. La consolatrice, Catherine Debrie, nous laisse froids. Lorsque le grand homme exhale son dernier souffle, aucune larme ne mouille la paupière des spectatrices. Sa mort ne les toucherait que si sa vie les avait passionnées.

Je n'insiste pas sur une erreur qui ne diminue ni la valeur littéraire de M. Nigond, ni le crédit que ses confrères lui accordent... Cet échec lui servira d'enseignement. Discernant ses fautes, il n'en commettra plus de semblables... Qu'il se défie des ouvrages biographiques et panoramiques! Qu'il compose des œuvres concentrées, vigoureuses, soutenues par une solide armature psychologique, conçues selon la formule classique qui est la bonne... Ses dons de poète lui restent. Ils sont charmants. Les jolis vers abondent dans *Mademoiselle*

Molière, des vers agiles et nets, des vers de théâtre... Je ne reprocherai à certains d'entre eux que de n'être pas « du temps ». Leur lyrisme descriptif sonne faux sur les lèvres de Molière, qui n'avait guère le tempérament d'un paysagiste.

Ce lieu que parfuma la proche fenaison
Sous un toit de feuillage offre un lit de gazon.
Déjà, glissant dans l'herbe et frôlant la ramure,
Le vent se change en brise et la brise en murmure...
Le soir parle d'amour comme sous un balcon.

Molière n'eût pas écrit ce couplet, non plus que cette odelette mélancolique aux flocons de neige que la bise d'hiver lance contre les fenêtres de sa chambre de malade :

O flocons, petits cœurs errants si tôt fondus !...
Ce vieux couple là-bas qui chemine éperdu,
Troussé, crotté, fuyant la tourmente incivile,
Regardez-le... Bonsoir, monsieur de Sottenville !...

Le morceau a de la grâce et de l'esprit, non l'esprit et la grâce moliéresques... Molière n'était lyrique que dans la gaieté (relisez les éblouissantes narrations rimées du Mascarille de *l'Etourdi*, et les plaidoyers vertigineux de Scapin), ou dans l'effusion sentimentale. Remémorons-nous ce fragment élégiaque de *Don Garcie de Navarre* :

Un soupir, un regard, une simple rougeur,
Un silence, est assez pour expliquer un cœur ;
Tout parle dans l'amour et sur cette matière
Le moindre jour doit être une grande lumière...
Et que la différence est connue aisément...
De toutes ces faveurs qu'on fait avec étude
A celles où du cœur fait pencher l'habitude !
Dans les unes toujours on paraît se forcer ;
Mais les autres, hélas ! se font sans y penser,
Semblables à ces eaux si pures et si belles
Qui coulent sans effort des sources naturelles.

L'anachronisme n'est pas, comme la bigamie, un cas pendable. J'estime toutefois que lorsqu'on fait parler un personnage historique, les convenances exigent qu'on ne lui attribue que des pensées qu'il a pu avoir et des phrases qu'il aurait pu prononcer. Je veux bien, par exemple, que Molière (encore que son petit discours sente un peu la rhétorique) dise au curé de Saint-Roch qui l'adjure de répudier le métier de comédien :

On ne renonce pas au théâtre à mon âge !
Non ! depuis trop longtemps nous sommes en ménage.
Depuis trente ans et plus, en comptant sur mes doigts,
Le théâtre est mon vieux créancier. Je lui dois,
Pour l'oublier, trop de chagrins et trop d'ivresse !
Endurant sa morsure et goûtant sa caresse,
Je le chéris encor, sans me rappeler trop
Que mon fidèle ami fut aussi mon bourreau !

A la bonne heure !... Voilà des vers qui ne sont ni de Gautier, ni de Hugo, ni d'André Theuriet, ni de Banville...

Mademoiselle Molière est donc une œuvre pleine de qualités, mais incomplète, et pour tout dire manquée. Le sujet qu'elle effleure reste intact. C'est un sujet poignant, que M. Maurice Donnay se propose, assure-t-on, d'aborder dans sa prochaine pièce. Je suppose qu'il s'attachera à analyser avec précision, en le généralisant, le douloureux conflit de Molière et d'Armande, de l'homme sincèrement épris et de la femme frivole, du mari jaloux et de l'épouse coquette. Les comédies de Molière servent, dans cette étude, de fil conducteur. La figure d'Armande y apparaît ou reconnaissable ou voilée. On la retrouve dans la Léonor de *l'Ecole des maris*, dans la Lucile du *Bourgeois*, dans l'Elise « satirique et spirituelle » de *l'Impromptu*, dans Célimène, dans Elmire, dans l'Angélique de *George Dandin*. Une question demeure controversée, insoluble. Molière essuya-t-il, de sa part, l'injure qu'il a si abondamment

raillée ? Le « fut-il » ? Ne le « fut-il pas » ? Armande Béjart eut ses détracteurs, ses apologistes. Les contemporains la censurent avec quelque rigueur. Elle inspira des libelles, dont le plus violent et le plus célèbre est la brochure intitulée *la Fameuse comédienne*, qui renferme beaucoup de mensonges, quelques vérités, d'atroces calomnies et des pages de la plus rare beauté. Molière est censé y dépeindre sa peine dans des termes amers et brûlants :

« Ma passion est venue à un tel point qu'elle va jusques à entrer avec compassion dans ses intérêts ; et quand je considère combien il m'est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être une même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette et je me trouve plus dans la disposition de la plaindre que de la blâmer. Vous me direz sans doute qu'il faut être père pour aimer de cette manière ; mais pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'amour, et que les gens qui n'ont point senti de semblables délicatesses n'ont jamais véritablement aimé. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon cœur. Mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien en son absence qui me puisse divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne saurait dire, m'ôtent l'usage de la réflexion. N'est-ce pas le dernier point de la folie, et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne sert qu'à me faire connaître ma faiblesse sans en pouvoir triompher ? »

L'amant torturé, impuissant à se vaincre, parle en effet ce langage. Grimarest le corrobore, en prêtant à Molière les propos qui suivent (chaque biographe affirme avoir reçu ses confidences) :

« Cette femme, cent fois plus raisonnable que je ne le suis, veut jouir agréablement de la vie ; elle va son chemin ; et assurée par son innocence, elle dédaigne de s'assujettir aux précautions que je lui demande. Je

prends cette négligence pour du mépris ; je voudrais des marques d'amitié pour croire que l'on en a pour moi et que l'on eût plus de justesse dans sa conduite pour que j'eusse l'esprit tranquille. Mais ma femme, toujours égale et libre dans la sienne, qui serait exempte de tout soupçon pour tout autre homme moins inquiet que je ne le suis, me laisse impitoyablement dans mes peines, et occupée seulement du désir de plaire, en général comme toutes les femmes, sans en avoir le dessein particulier, elle rit de ma faiblesse. »

De ceci il semble résulter que l'auteur du *Misanthrope* eut des doutes sur la vertu de sa femme, non la certitude de son infidélité, et qu'il s'efforça de se rassurer soi-même. Mais il était trop clairvoyant pour n'être pas pessimiste. Malgré tout, l'inquiétude l'assiégeait ; elle devint intolérable, elle le rendit odieux à sa compagne. Ils se séparèrent. Et la postérité demanda compte à Armande de sa conduite légère et lui reprocha des torts qu'elle n'avait peut-être pas eus. Quiconque chérissait Molière crut devoir la haïr. Un seul critique fit exception. Gustave Larroumet rompit des lances en sa faveur ; il la défendit vaillamment, brillamment, galamment. Il avait de grandes indulgences pour les comédiennes.

16 Mai 1910.

NOZIÈRE

I

Théatre Michel : *Les Deux Visages*, un acte.

Jusqu'ici, M. Nozière avait écrit des pièces un peu cyniques, où se jouait la grâce d'un esprit lucide, fin, enclin au libertinage. Il est de la race des conteurs du dix-huitième siècle, et l'on ne peut l'écouter sans songer à ces jolies œuvres qu'il a d'ailleurs accommodées pour la scène : *les Liaisons dangereuses, les Hasards du coin du feu*. Il aime leur sensualité légère, leur irrévérence ; il s'en inspire. Et certes, tous ces traits, nous les retrouvons dans *les Deux Visages*, mais avec quelque chose en plus, une certaine sensibilité pénétrante et discrète... Ce mélange a charmé le public. L'ironie, quand rien ne la tempère, éveille une impression de dureté blessante et presque cruelle. Elle ressemble à ces breuvages trop forts qui brûlent le palais ; elle n'est supportable que « mouillée ». Il y a bien des façons de l'adoucir : la bonté, la tendresse en corrigent l'amertume. Et cet adoucissement ne l'affaiblit point, au contraire. Elle paraît d'autant plus piquante et savoureuse au spectateur qu'il l'a absorbée à petite dose et que, entre deux pointes, l'auteur lui a permis de respirer.

Au théâtre, comme dans la vie réelle, l'agrément naît du contraste. Un homme qui jamais ne cesse de railler devient vite odieux ; une pièce constamment tendue et agressive fatigue. Le sourire est nécessaire, sourire de l'observateur curieux et indulgent, sourire du voluptueux ou du sentimental qui se juge, sourire du moraliste sans morgue, du satiriste sans fiel, du sage, du philosophe, sourire de Meilhac, de Lavedan, de Donnay. Et voilà ce que l'intelligence assimilatrice de M. Nozière a saisi, ce que son souple talent a réalisé... Notre confrère a voulu se corriger de son principal défaut : la sécheresse. Un grand succès a couronné cet effort...

(Peut-être, au surplus, n'y a-t-il pas mis tant de préméditation, et s'est-il tout bonnement laissé glisser sur la pente de son sujet, dont le développement comportait la « note émue ».)

Mi-actrice, mi-courtisane, richement entretenue par le jeune financier Santerne, Marie Fleury occupe une situation enviée. Son amant généreux et vaniteux jouit du luxe qu'il lui donne ; il tient à la voir belle, bien parée ; afin qu'on l'admire davantage, il confie au peintre Martin-Dupuy, membre de l'Institut, le soin de fixer son image. Il lui amène l'illustre portraitiste... Ces premières scènes sont traitées dans la manière accoutumée de l'auteur. L'extrême simplicité de la petite théâtreuse, l'importance du protecteur fastueux, l'infatuation du pédicure poète Vasard (une silhouette épisodique), tout cela nous promettait un croquis de mœurs incisivement caricatural. Soudain, la flûte d'un air de romance a greffé ses modulations sur cet accompagnement moqueur... Et l'auditoire qui n'était qu'amusé s'est senti touché — oh ! à fleur de peau — par le tressaillement d'une émotion délicate... Martin-Dupuy devise avec son modèle. Leur entretien, d'abord glacé, se réchauffe, prend un tour familier. Ils évoquent d'anciens

souvenirs et se découvrent un passé commun. En ce temps-là, il s'appelait Martin tout court ; elle posait dans les ateliers de Montmartre. Un jour, il eut pour elle un caprice ; elle n'y résista point ; pendant une semaine, ils s'aimèrent. Brèves amours, mais si ardentes, si joyeuses ! La sève du printemps gonflait leurs cœurs. Il jeta sur la toile la vision de ses chairs splendides. Il regarde cette esquisse qu'elle a pieusement conservée. « J'avais du talent », murmure-t-il. Elle soupire : « Que j'étais folle... » Ils ont suivi tous deux les chemins qui devaient les mener à la fortune. Ils se racontent leur odyssée et s'aperçoivent qu'ils ont marché du même pas, franchi les mêmes étapes. Tout l'intérêt de l'ouvrage est dans ce parallélisme dont M. Nozière a tiré des effets aimablement nuancés. Marie a rencontré un amateur millionnaire qui l'a lancée. Et c'est un millionnaire amateur qui a acheté les premiers tableaux de Martin.

— Mon amateur avait beaucoup d'amis, dit-elle ; par eux, je suis entrée au théâtre.

— Le mien avait beaucoup d'amis, dit-il ; tous ils furent mes clients.

— J'ai énormément dîné. Tu n'imagines pas comme il faut dîner quand on est un peintre à la mode.

— Mais si, j'imagine... Il faut dîner aussi, quand on est une femme à la mode...

Ils se sont côtoyés sans le savoir, dans la vie. Aujourd'hui encore, ils traversent les mêmes milieux, frôlent les mêmes gens. Il assiste au five o'clock de Madame... Elle soupe avec Monsieur... « Quel métier que le nôtre ! » Le même or défraye leur luxe...

— Tu connais les X...

— Oui certes, grosse galette.

— J'ai fait la femme, dit-il.

— J'ai fait le fils, s'écrie-t-elle.

— Ma pauvre petite !

— Mon pauvre vieux !

Ils ont l'un et l'autre conquis leur place au soleil. Il a eu sa médaille l'année où elle a eu son hôtel. Il est de l'Institut, elle n'est pas à la Comédie-Française. Mais pourquoi désespérer ? Tout arrive... Heureux, ils le sont, à peu près ; pourtant, par une illusion naturelle, ils croient l'être moins qu'à l'époque où ils ne l'étaient pas.

— Je n'aime plus comme cela, dit-elle.

— Je ne peins plus comme cela.

Elle ne hait pas l'amant qui lui assure une existence aisée ; elle lui en veut de l'affectueuse servitude où il la réduit ; cette chaîne dorée lui est pesante :

— Lorsqu'il m'aide à mettre mon manteau, il semble dire : « Elle est à moi, vous savez. J'ai payé ces fourrures »... Le manteau me semble lourd.

Au fond, les femmes ne s'attachent qu'à ceux qui les libèrent du joug ou sont assez habiles pour leur en dissimuler le poids. Marie aura pour Martin-Dupuy un regain de fantaisie amoureuse. Il est tout prêt à l'aimer. Les vingt-cinq mille francs qu'il recevra de Santerne pour son portrait, il les lui restituera sous la forme de deux diamants qui seront, dit-il, « comme des larmes... » Il n'est plus un rapin de la bohême ; il a le respect de son habit et de sa gloire.

— Comme tu es sérieux ! fait Marie.

— N'as-tu pas, toi même, de la tenue ?...

Ainsi, jusqu'au bout, ils se ressemblent, se confondent. M. Nozière a soin de marquer qu'il n'y a point de différence entre le caractère d'une fille galante et le caractère d'un membre de l'Institut, et que leurs carrières sont assujetties aux mêmes besoins, aux mêmes nécessités, et que les distinctions sociales ne sont qu'un mythe créé par le pharisaïsme et l'hypocrisie. Cette conclusion, conforme à son scepticisme habituel, il l'a enveloppée et rendue de la sorte sympathique au public. Son dialogue pétille de verve ; il y a ajouté une once de sentiment. Et il a inventé une situation telle que cette émotion ne fût pas « plaquée », mais parût jaillir avec

spontanéité des personnages... Les Français qui adorent la chanson, la tragédie et le vaudeville sont extraordinairement sensibles à l'alliance de la tendresse et de l'esprit. Musset, c'est cela. Ils en raffolent. M. Nozière a fait, pour une fois, du Musset... La seule difficulté du genre est de le maintenir en équilibre entre deux écueils : la gaieté vaudevillesque et la fadeur. Il exige infiniment de tact et surtout un goût de vérité psychologique qui l'élève au ton de la comédie et l'empêche de choir dans la niaiserie des proverbes de salon.

Ce charmant petit ouvrage est servi par des interprètes dont le succès a été d'autant plus vif qu'il s'y mêlait un peu de surprise. Ils ont dépassé nos espérances. On appréciait, en Mlle Arlette Dorgère, la jolie femme, la sémillante commère, l'adroite chanteuse d'opérette ; et l'on a découvert la comédienne. Il est impossible de mieux jouer un personnage, d'en rendre avec un plus fin doigté les nuances, d'en donner plus parfaitement l'impression morale et physique. Remarquez que ce rôle d'actrice jeune et brillante, de reine des élégances et des fêtes de Paris, c'est Dorgère elle-même. Elle s'y meut sans contrainte, elle s'y détend ; elle le vit...

Pour M. Polin, l'incarnation était plus laborieuse. Passer de Dumanet à M. Martin-Dupuy, membre de l'Institut, redresser sa taille, ne plus se dandiner d'un air *gourde* sur une paire de godillots, ne plus se moucher avec un bruit de trompette dans un carreau de cotonnade, chausser les escarpins vernis, remplacer le képi posé de travers, à la vadrouille, par un haut de forme cérémonieux, — que d'habitudes à perdre ! quelle métamorphose ! L'excellent Polin s'en est tiré à miracle. Et — c'était là le péril — il n'a pas voulu être trop distingué ; il est demeuré, sous son nouvel aspect, ce qu'il fut toujours : discret, naturel et sobre...

18 Octobre 1909.

II

Vaudeville : *Maison de danses*, cinq actes.

La Maison de danses est une œuvre très particulière ; elle commence dans le réalisme et finit dans le symbole ; les figures qui s'y meuvent gardent jusqu'au bout leur caractère initial ; elles appartiennent à la vie. Seule, l'héroïne, au dénouement, s'en évade ; elle apparaît idéalisée, imprégnée de fatalisme et de satanisme ; elle s'analyse et se juge ; elle devient le porte-parole des auteurs ; elle ne se borne point à matérialiser l'idée générale de la pièce ; elle l'exprime par des mots directs, précis. Cette évolution finale, le public, mal préparé, ne la conçoit pas nettement ; elle le trouble. Il s'intéresse moins à la psychologie des personnages qu'à leurs gestes, au drame intérieur qu'au décor. Il s'amuse des papillotements de ce décor ; il boit du soleil ; il se grise de mouvement et de bruit, du bourdonnement des guitares, du clic-clac des castagnettes, du tourbillonnement des gitanes ; il entend des paroles d'amour, furieuses ou tendres ; il voit luire l'acier des poignards, couler le sang ; il écoute le râle des étreintes forcenées et jalouses ; — et il ne se sent pas très ému ; et il est surpris, et il s'en veut de ne pas l'être davantage ; et il se demande pourquoi ce débordement de passion n'affecte que sa curiosité et laisse sa sensibilité presque indifférente. Voilà, je pense, ce qui se dégage de l'ouvrage de

MM. Nozière et Charles Muller, l'impression que la plupart des spectateurs en ont retirée...

Le premier acte est une exposition vive et pittoresque, la transposition scénique de quelques-unes des plus jolies pages du roman fougueux et coloré de M. Paul Reboux. Nous sommes dans la maison de danses, un assez louche établissement, mi-mauvais lieu, mi-cabaret, mi-théâtre. Doña Tomasa y règne ; de son passé glorieux de ballerine, elle a gardé l'humeur impérieuse d'une étoile ; elle dirige d'une main économe et ferme l'établissement ; elle gouverne son fils Ramon, dont les quarante ans s'inclinent devant l'autorité maternelle ; elle bouscule ses servantes Estrella et Concha. La douce Concha épousera prochainement le pêcheur Luisito ; elle se trouve heureuse. Estrella nourrit des ambitions moins vulgaires ; un dieu est en elle et la soulève ; quand elle marche, on croit qu'elle va danser. Ah ! si doña Tomasa consentait à lui donner des leçons ! Mais, en vérité, cette prudente matrone serait trop sotte de se priver des services chichement payés à la fillette. Estrella reste confinée dans la cuisine ; elle s'impatiente ; elle se met en quête de quelqu'un qui la libère ; elle darde sur les hommes l'éclair de ses prunelles de braise ; et les hommes se détournent, embarrassés, interdits. « Elle a, murmure Tomasa secrètement envieuse, le regard d'une grande danseuse, des yeux qui contemplent le péché. » Et ces yeux infernaux exercent implacablement leurs ravages ; ils charment Pépillo le danseur (mais celui-ci est invulnérable, ayant lui-même une âme de fille) ; ils inquiètent le fiancé de Concha, Luisito, et le frère de Luisito, Benito ; ils transpercent et asservissent le faible Ramon. Estrella se plaint de ce qu'on lui ait manqué de parole ; cet art que Tomasa promettait de lui apprendre, un autre le lui enseignera ; elle suivra Pepillo.

— Reste, dit Ramon.

— Je suis libre et je pars.

— Je t'adore ; dès aujourd'hui, je serai ton maître.

Elle esquisse un pas... (Cette petite gitane si agile, douée de l'esprit d'imitation, a-t-elle besoin d'un professeur ?) Surgit doña Tomasa ; elle discerne les aptitudes de l'enfant, prévoit ses triomphes, le profit qu'elle aura à se l'attacher... Elle reprend la guitare des mains de Ramon, elle achève la leçon commencée... Deux danseuses en retraite, ses voisines, pénètrent dans le logis. Maintenant, Estrella est accablée de conseils ; elle en reçoit trop, et ils sont contradictoires. Les vieilles se disputent ; un coup de tonnerre interrompt leur querelle et les précipite à terre, tremblantes, prosternées, avec des signes de croix.

Ces détails familiers, et ceux que j'ai omis, l'avarice de Tomasa, les injures qu'elle inflige comme salaire aux artistes de sa troupe, caractérisent le milieu, évoquent l'atmosphère où l'intrigue évoluera. Ce tableau est des plus piquants. Et nous entrevoyons le dessein des auteurs. Ils veulent faire d'Estrella une sorte de Carmen, un ravissant petit monstre de perversité inconsciente. Une phrase prononcée par Tomasa est, à ce point de vue, révélatrice.

— Il faut, déclare-t-elle, que la danseuse soit aimée de tous les hommes, haïe de toutes les femmes.

C'est cela même. Estrella marchera dans le monde, escortée du Désir, du Désespoir, de la Mort, de tous les attributs de la folie amoureuse. Elle accomplit sa mission. Elle s'abandonne, se refuse, selon le caprice du moment, joue avec le feu. Tomasa la conjurant d'être aimable envers son fils, elle lui rit au nez. Mais si elle résiste à Ramon, elle goûte une joie infinie à l' « allumer » ; devant lui, elle accorde un baiser à Pepillo, son galant ; elle agace Luisito et Benito, fascine les deux frères, leur promet ses faveurs, accepte d'eux des bijoux, repousse les présents de Ramon ; quand enfin, exaspéré, il la serre dans ses bras nerveux et se dispose à

la prendre de force, elle laboure son visage à coups de griffes ; l'arrivée de Tomasa la délivre ; mais, dès qu'il l'a lâchée (au fait, pourquoi la lâche-t-il ? on ne comprend pas que le retour inopiné d'une mère si complaisante lui communique une telle timidité), Estrella se moque de lui et le traite d'imbécile.

Cette fille, comme eussent dit nos grands-pères, est un démon. Elle redouble d'astuce... Idole de Cadix, encensée, acclamée, la voilà reine. Le troisième acte nous montre son apothéose. Elle danse éperdument ; ses pieds mignons frémissent, ses hanches ondulent, son sein tressaille, sa chevelure de bacchante, où des roses rouges sont piquées, se dénoue. Elle danse. Une volupté inouïe émane de ce corps souple, de ce sourire, de ces dents blanches, de ces narines palpitantes, de ces yeux convulsés... Elle danse... Les oranges, les sombreros, les éventails pleuvent sur la scène ; des clameurs frénétiques l'encouragent, l'enivrent, accélèrent le rythme de son tournoiement vertigineux. Elle danse... Elle appelle les vœux secrets, l'hommage des énergies viriles tendues vers elle.

(J'essaye de vous peindre la séduction d'Estrella ; mais j'ajoute que les talents chorégraphiques de Mlle Polaire surpassent ma description... Ils ont obtenu l'honneur d'ovations enthousiastes.)

Ramon jouit des triomphes de sa bien-aimée et il en souffre. Il est jaloux. Au lieu d'apaiser ce tourment, elle l'attise. La représentation achevée, elle court rejoindre Benito, à qui elle a donné rendez-vous... Ramon la retient, la supplie de coucher une nuit encore sous son toit. Elle y consent ; elle se moque de Benito comme de Ramon, de Ramon comme de Benito. Et sa coquetterie nous irrite sourdement ; il nous plairait de savoir avec certitude qui elle aime, si elle aime quelqu'un, si elle n'aime personne. Son cœur nous est impénétrable. Nous en sommes réduits aux plus

vagues conjectures... Et les auteurs rient sous cape :

— Etes-vous assez simples, murmurent-ils, de ne pas concevoir qu'Estrella n'est point une femme, mais un symbole.

— Fort bien, messieurs ; alors prévenez-nous, ne laissez pas notre imagination s'égarer...

Jusqu'à ce que le mot de l'énigme nous soit révélé, nous errons ; nous apercevons en Estrella une créature humaine, nous recherchons le mobile de sa conduite, et ne le démêlant point, nous nous détachons d'elle, elle ne nous touche plus ; et les maux qu'elle inflige à ses amants nous laissent également froids ; on ne compatit qu'à des douleurs dont on saisit les causes et qui s'expliquent logiquement... Ici tout est mystère. Au quatrième acte, nous voyons trois hommes s'entre-déchirer pour la gitane. Elle est la fiancée de Ramon ; elle consent à l'épouser, afin de devenir (on peut raisonnablement le conjecturer) patronne de la maison de danses ; mais en même temps elle se résout à fuir avec Benito, elle jure un amour éternel à Luisito ; elle se livrera à Pepillo, si Pepillo l'exige. A quoi vise-t-elle ? Que fait-elle ? Se marie-t-elle ou non ? Que veut cette étrange petite femme ? Et les auteurs de sourire : « Combien de fois vous répétera-t-on qu'Estrella n'est pas une petite femme, que c'est un symbole ! »

Mais si Estrella n'est qu'un symbole, comment prendrai-je au sérieux la rage fratricide de Luisito, de Benito, armés l'un contre l'autre, prêts à quitter leur foyer pour courir après la « gueuse » ; et la brusque lumière que leur apporte un billet de l'infidèle (moyen un peu naïf renouvelé de *l'Arlésienne* et du *Misanthrope*) ; et la colère vengeresse de Ramon ?... Tous trois, mus par une commune soif de vengeance, jurent d'immoler la misérable créature qui les a trahis. Leur complot n'excite ni notre pitié, ni notre crainte, car nous devinons confusément que ces meurtriers s'agitent autour d'une ombre et que rien de tout cela n'est pos-

sible, et que nous flottons entre ciel et terre, dans le domaine du rêve.

Un décor de féerie shakespearienne encadre le dénouement. C'est le jardin des moines, aux portes de la ville. Il plaît à Estrella par son recueillement, sa solitude, l'épaisseur de ses ombrages, la douceur moelleuse et hospitalière de ses gazons ; sur ces lits improvisés, sous l'abri de ces charmilles, elle savoure l'ivresse des étreintes furtives, des baisers violents et profonds. Elle a prescrit à Luisito de l'y venir retrouver. Quel n'est pas notre étonnement en la voyant aux bras de Pepillo, à qui elle prodigue les protestations et les caresses... Pepillo s'éloigne. Ces mêmes paroles, elle les dit maintenant à Luisito, mais il lui demande compte de sa duplicité, de ses ruses. Ramon, Benito accourent, l'accablent d'invectives. Elle se redresse sous l'outrage, elle jette le masque et, dans un couplet lyrique, elle dépouille ses voiles — enfin !

— Je ne vous ai pas trompés. Je n'ai promis la fidélité à aucun de vous. Je suis née pour aiguillonner le désir de tous les hommes. Je suis une danseuse. Je vous donne un instant de plaisir, et je m'en vais.

Cette fois, le symbole est nettement défini ; nous saisissons le sens intime de l'ouvrage, sa signification, sa philosophie. L'éclaircissement arrive un peu tard. Il succède à des demi-ténèbres trop prolongées. Les auteurs ont mis une sorte de malice à nous perdre dans les détours de leur labyrinthe ; ils ont proposé à notre sagacité une charade dont ils ont fait attendre le mot. C'est une méthode dangereuse. Le spectateur a horreur d'être dupé ; il veut savoir sur quel terrain il s'avance et y cheminer d'un pas sûr. Il accepte tous les postulats, applaudit à tous les genres, entre avec une souple bienveillance dans toutes les combinaisons, à condition pourtant qu'on l'instruise, que l'on projette quelque lueur sur sa route, qu'on lui dise expressément : Ceci est une comédie de mœurs, ou un mélodrame, ou un

vaudeville ; ceci est l'observation, ou de la poésie, analyse psychologique ou conte bleu. *La Maison de Danses* n'est qu'un conte, mais greffé sur des épisodes d'un naturalisme intense. Il y a désaccord entre le tableau et le cadre, le fond de l'œuvre et sa forme, incompatibilité entre la figure principale et les personnages qu'elle influence. Par un étrange phénomène, M. Nozière, qui est le plus moderne, le plus subtil, le plus ironique des écrivains, ennemi de la rhétorique conventionnelle, nous donne dans cette pièce la sensation d'un romantisme échevelé. Romantique, la petite courtisane folle de son corps, inassouvie, perverse, menteuse, créatrice d'illusion ; romantiques, la véhémence des passions qu'elle inspire, la foudroyante fascination de ses yeux noirs ; romantique, le délire des rivaux qui se la disputent ; romantiques, leurs gestes de mort, les poignards dégainés, les mains levées au ciel pour attester la solennité d'une conjuration sanguinaire, tandis que passe sous les fenêtres le saint-sacrement ; romantique, le cortège des moines devisant — sans utilité — dans les allées de leur jardin désert ; romantique, l'antithèse entre la funèbre verdure des cyprès et l'épanouissement printanier des pêchers en fleurs ; romantique, l'attitude d'Estrella bravant les justiciers, offrant à leurs couteaux sa poitrine nue ; romantique, le clair de lune qui, juste à cette minute, nimbe d'une auréole argentée le dénouement... Il y a dans *la Maison de Danses* d'autres choses encore : un peu de Gabriel d'Annunzio, un peu d'Ibsen...

Notez que de tout cela je ne fais pas un grief à M. Nozière et à son collaborateur ; j'essaye simplement d'expliquer la singularité de conception de leur œuvre et le léger désarroi où elle a précipité le public. Elle est d'ailleurs remplie d'agrément, alerte et chaude, odorante, bruissante. L'esprit y abonde.

15 Novembre 1909.

ANDRÉ PICARD

THÉATRE ANTOINE : *L'Ange gardien*, trois actes.

M. André Picard est un psychologue curieux, lucide, un peu tourmenté. Il se plaît — et j'aime cela en lui — à observer une figure, à la décrire minutieusement, à tirer de cette étude un portrait, mieux encore : un « caractère ». Méthode excellente et qui n'est pas sans péril. Le personnage ainsi modelé acquiert un relief surprenant ; mais il tue, si j'ose dire, par son extrême importance, les autres personnages ; ceux-ci n'existent qu'en fonction de lui, ils lui sont subordonnés. L'auteur les lui sacrifie, et même il les travestit et les fausse s'il juge que cette déformation soit nécessaire au plein développement du protagoniste. Il ressemble à un père de famille qui immolerait ses enfants à un seul d'entre eux. L'ouvrage tend à n'être plus qu'une monographie... Tel est le défaut de *l'Ange gardien* et telle l'impression qu'éveille cette œuvre originale. Elle a paru assez mal équilibrée, à la fois archaïque et moderne ; contemporaine des romans de Balzac et de Charles Bernard et imprégnée d'un goût de violente sensualité qui est bien d'aujourd'hui. Elle nous a suggéré des sensations aiguës et complexes que je voudrais essayer d'analyser. Pour

y réussir, pour pénétrer l'intention de M. Picard, il suffira de suivre attentivement l'évolution de son héroïne, puisque le drame, c'est elle.

Dès le lever du rideau, elle s'impose à notre attention. Parmi les mondaines élégantes et les hommes joyeux qui emplissent de babillements confus le hall du château de Frédéric Trélart en Touraine, parmi ces bridgeurs et ces flirteuses, Thérèse Duvigneau — c'est son nom — semble la statue vivante des vertus domestiques, non des vertus amiables. Belle, d'une beauté majestueuse, impassible et distante, les cheveux blonds tressés à la vierge sur un front placide, le teint pâle, les paupières baissées, le corsage uni, la jupe sévère, elle évoque l'image d'une quakeresse vouée aux bonnes œuvres. Silencieuse, assise dans un coin du salon, sous la calme lumière de la lampe, elle ourle des chemises pour un orphelinat de Lyon dont elle est dame patronnesse. Mais si elle dédaigne de se mêler aux propos frivoles, elle y prête l'oreille ; son œil perspicace surveille les physionomies, sonde les consciences, surprend les secrets. Les hôtes du château, inquiets d'être épiés, se déchaînent sourdement contre ce témoin muet. Ils la détestent et lui expriment leur antipathie par des attitudes hostiles, des mots défiants et durs. Le peintre Georges Charmier se montre particulièrement agressif.

— J'éprouve quelque scepticisme, murmure-t-il, à l'endroit des femmes vertueuses ; je les suppose affligées de défauts, d'autant plus vilains qu'ils sont cachés.

Il croit discerner en elle une curiosité froide et venimeuse, une sèche jalousie, une méchanceté bête, inutile, envieuse. S'animant, à mesure qu'il l'attaque, il en arrive à l'accuser d'actes et de desseins monstrueux : « Je suis sûr qu'elle doit avoir un tas de vieux crimes sur la conscience. Elle est veuve. Elle aurait pu empoisonner son mari, comme cela se fait encore dans nos vieilles provinces françaises. » A ces horreurs, qu'elle

entend ou devine, Thérèse oppose une réserve hautaine et souriante. Nous remarquons seulement qu'elle pâlit et pique le nez sur sa couture, et qu'une flamme luit dans sa prunelle ; nous en déduisons qu'elle sent l'injure qui lui est faite, et que, tôt ou tard, on la lui payera. Quant à ses dispositions envers Georges Charmier, ce peut être de l'amour. Nous nous rappelons l'attitude de Camille (il existe entre elle et Thérèse quelque analogie) vis-à-vis de Perdican. La passion, lorsqu'elle naît, revêt parfois l'allure d'une déclaration de guerre. De certains amants sont des ennemis qui se menacent avant de s'étreindre. L'animosité de Georges provient de l'excès de perspicacité de Thérèse. Elle sait, à n'en pas douter, qu'il est l'amant de la maîtresse du logis, Suzanne Trélart. Au lieu de favoriser leur liaison, elle la contrarie, elle s'installe dans l'atelier du peintre tandis que Suzanne pose devant lui et goûte un plaisir taquin à gêner leur tête-à-tête. A ces attaques directes, elle joint la perfidie doucereuse des mots équivoques.

— Je crains d'avoir été indiscrète.

— Non, gronde rageusement Georges.

— Alors, je ne craindrai pas de revenir...

Quoiqu'elle s'en défende, il y a de la bigote en cette énigmatique créature et de la ménagère provinciale ; elle est sournoise, méticuleuse, tatillonne, méthodique. Chaque soir, à dix heures précises, elle fait sa ronde dans le château (ce domaine lui appartient pour moitié avec ses cousins Trélart) ; puis elle recommence à rôder autour des amoureux. Afin de la mettre en fuite, Georges use de tous les moyens, il narre des historiettes salées et même ordurières ; elle les écoute sans sourciller.

— Je ne les crains pas, dit-elle d'une voix blanche.

Attiré, irrité par ce qu'il y a de mystérieux dans la jeune veuve, séduit par sa beauté, allumé par quelques semaines de continence, un brave garçon, Gounouilhac (surnommé familièrement Gounou) lui adresse de

galants hommages ; elle les repousse avec mépris, avec éclat, de la façon la plus désobligeante ; les explications qu'elle donne de mauvaise grâce au pauvre Gounou achèvent de la peindre. Elles débordent d'amertume. Thérèse ne veut pas qu'on la plaigne.

— Je n'ai pas été plus malheureuse qu'une autre ; mon mari m'a fait souffrir ; mais il n'était ni meilleur ni pire que le commun des hommes ; je ne sais pas inspirer, retenir la sympathie. Tout m'est égal.

Pourtant, elle ajoute, en parlant de Georges Charnier :

— Il me déteste et il a raison ; je suis, comme il le croit, une femme froide et méchante. En province, sans la méchanceté on ne vivrait pas, on s'ennuierait trop. Et d'ailleurs je me soucie fort peu des sentiments de M. Charmier.

Cela signifie clairement : qu'elle attache une énorme importance à l'opinion de Georges, et que de sentir que cette opinion lui est défavorable, elle dessèche et meurt de dépit... Thérèse aime Georges Charmier, et voilà pourquoi elle traite si durement l'infortuné Gounou. Mais elle préférerait mourir que de confesser sa faiblesse ; un orgueil immense, irréductible, la roidit contre elle-même. Pourtant l'aiguillon de la jalousie ne la laisse point en repos ; elle continue de surveiller le manège des amants... Les hôtes du château ont quitté le salon, à l'exception de Georges et de Suzanne qui roucoulent, toutes lumières éteintes. Soudain une lueur jaillit. Le lustre se rallume ; puis l'obscurité se fait à nouveau. Une main invisible a tourné le commutateur électrique. (Ce commutateur se trouve placé à l'extérieur du hall, sur la terrasse... Il n'est pas défendu aux dramaturges de se servir de ces petits moyens, à la Sardou.) Les amoureux, effarés, se regardent, s'interrogent, cherchent l'explication de cet incident, qui ne laisse pas de les troubler. S'agit-il d'un avertissement, d'une menace, d'une espièglerie ? L'inoffensif Gounou ? La vindicative Thérèse ?

Cette exposition mouvementée a plu. Elle témoigne d'une remarquable dextérité. Je suis frappé de la croissante adresse des jeunes dramaturges ; ils s'assimilent les procédés de l'ancien théâtre et égalent en ingéniosité, en « roublardise » leurs prédécesseurs ; si théoriquement, ils réprouvent les « ficelles », ils ne dédaignent pas d'y recourir... Le premier acte de *l'Ange gardien* est « truqué » le plus joliment du monde ; l'attitude de Thérèse, l'ambiguïté de ses propos, calculée de manière à éveiller l'inquiétude des acteurs du drame, en même temps qu'elle laisse subsister un doute chez le spectateur ; l'astuce des scènes de préparation, où chaque mot est pesé, gros de conséquences ; l'escrime de Gounou, de Thérèse et de Georges qui n'a pour objet que d'amener le point d'interrogation final : tout cela, c'est du Scribe rajeuni, renouvelé. M. André Picard peut ce qu'il veut ; il possède toutes les ressources du métier.

Quand s'ouvre le second acte, Georges et Suzanne s'épuisent à découvrir la main inconnue qui a brusquement illuminé leurs ébats de la veille au soir, le nom du traître qui les a surpris. Ce n'est pas le mari dont la quiétude, visiblement, n'a pas été ébranlée ; ce n'est pas le bon Gounou, incapable de prolonger une si mauvaise plaisanterie. Reste Thérèse... Evidemment, c'est elle... Elle a le teint rose, l'œil brillant, les narine palpitantes ; elle frémit d'une sorte d'ardeur belliqueuse et prend plaisir, selon sa coutume, à larder d'allusions le couple énamouré.

— Je tiens à me rendre un compte exact des choses, déclare-t-elle. Il se passe tant d'événements en une minute, même en une seconde. L'espace d'un éclair suffit pour changer une destinée.

Georges, alarmé de la signification sibylline de ces phrases, lui propose de signer un traité de paix ; elle refuse.

— Si le hasard, dit-elle, faisait que nous fussions

ennemis, il me serait désagréable de me réconcilier avec vous ; je tâcherais de vous porter un grand coup et de vous jeter dans la poussière...

Décidément, Thérèse est plus jalouse, c'est-à-dire plus éprise que nous ne le supposions. Une si pénible tension ne saurait durer. Il faut que la situation se modifie. Deux scènes, supérieurement développées, la dénouent. Suzanne exige une explication de Thérèse (Georges, blotti derrière la porte de sa chambre, écoute leur orageux entretien ; et sans doute est-ce là encore une convention de vieux théâtre). Thérèse ne nie pas ; elle éprouve comme une farouche joie à braver, à terroriser sa rivale.

— Oui, c'était moi.

— Je le soupçonnais aux paroles qui vous ont échappé, dit Suzanne.

— Elles ne m'ont pas échappé.

— Quelle méchanceté est la vôtre !

Il ne déplaît pas à Thérèse de sembler méchante. Vainement, Suzanne l'implore-t-elle, en alléguant d'abord l'innocence de ses relations avec Georges, puis progressivement, par des aveux successifs, en arrivant à révéler leur secret. Plus elle montre à Thérèse de confiance et d'abandon, et plus elle l'exaspère, et plus elle fouette sa fureur jalouse. Thérèse l'écoute avec le sombre courroux d'Arnolphe recevant la confidence d'Horace... Elle objecte le souci qu'elle a de purifier un foyer, qui est le sien, somme toute, et de mettre fin à un intolérable scandale. Elle lui dicte rudement ses conditions. Ou Georges partira de suite, ou bien elle instruira le mari de ce qui se passe...

— Mais enfin, s'écrie Suzanne, pourquoi tant de zèle ? Vous n'avez pas plus d'affection pour mon mari qu'il n'en a pour vous.

— Je sais, je sais, réplique âprement Thérèse, qu'il ne m'aime pas, que personne ne m'aime. Mais croyez-vous nécessaire et adroit de me le dire ? Je m'en moque d'ailleurs...

Non, elle ne s'en moque point, elle est ulcérée ; l'anathème qu'elle lance contre l'amour prouve combien l'amour lui est cher et quelle soif la dévore. Sous le masque glacé de son visage, le volcan frémit, le feu couve.

— Je vous défends de me parler de l'amour, je le déteste ; je ne veux pas être une esclave, une créature diminuée, une chair offerte. Je ne me sens nul besoin d'être protégée. Vous ignorez ce que c'est que la fierté, l'orgueil de penser : Je n'*appartiens pas ;* je ne suis qu'à moi seule ; je suis *moi*...

Ce débordement provoque la colère moins concentrée, moins « recuite » de Suzanne. Celle-ci est une gentille petite femme, exempte de machiavélisme, et spontanée.

— Vous êtes contre l'amour parce que vous êtes incapable de le sentir et de l'inspirer. Vous vous acharnez bassement contre ceux qui ont le bonheur d'en jouir.

Voici Thérèse poussée à bout, déterminée à livrer la bataille d'où elle sortira victorieuse ou brisée. Mais ce n'est pas contre Suzanne qu'elle luttera, — il lui faut un plus mâle adversaire, — c'est contre Georges. Il est aussi violent qu'elle, aussi combatif, impatient de croiser le fer. Le duel commence ; des coups meurtriers sont portés de part et d'autre. Georges va droit au fait ; il veut savoir les vrais mobiles de Thérèse. Il écarte les prétextes, les fausses raisons... Ses scrupules d'honnête femme ? Chimère... Les honnêtes femmes sont tolérantes... Elle assouvit une vengeance personnelle. Elle lui garde rancune de ses taquineries, de ses paroles blessantes. Elle le hait... Thérèse en convient. Et de son cœur bouleversé, la lave s'épanche...

— Je vous hais, dites-vous ? Et quand cela serait ? J'ai horreur de la race d'hommes dont vous êtes, de ces hommes qui se croient irrésistibles et s'imaginent qu'il leur suffit d'approcher une femme pour la conquérir. Dès la première minute, je n'ai pu supporter vos airs dégagés, les grâces que vous prodiguiez à tout le monde, sauf à moi...

C'est là qu'est l'endroit sensible : mue par un impérieux besoin de sincérité, elle accable de reproches cet être qu'elle prétend exécrer ; elle l'accuse de l'avoir humiliée, calomniée, piétinée.

— M'avez-vous assez répété que je n'étais ni séduisante ni désirable... Possible... Mais tout de même, je suis quelqu'un. J'existe, et j'éprouve en ce moment une joie infinie...

Georges l'écoute, la regarde, la pénètre... Il a compris... Son flair « don juanesque » ne l'abuse point... Un femme ne se déchaînerait pas avec cette violence contre un homme qui lui serait indifférent. Il s'approche d'elle ; il achève de l'exaspérer par quelques mots de provocation directe...

— N'outragez pas l'amour, vous êtes une amoureuse ; je vous défends de triompher si insolemment de lui. Je vais vous fermer la bouche.

Il l'enlace, il applique sur ses lèvres un baiser brûlant, qui, ô surprise, lui est rendu. Thérèse proteste et veut se ressaisir ; son visible égarement annonce son imminente défaite. Il l'entraîne convulsée, domptée. Elle est à lui.

Maintenant nous discernons le dessein de l'auteur. Il a voulu opposer deux types, mettre aux prises l'être profondément passionné qui s'absorbe dans l'amour, dans un unique amour — c'est Thérèse ; et le professionnel de l'aventure galante, volage, léger, incapable d'un durable attachement — c'est Georges ; il a réexprimé, à l'aide d'un nouvel exemple, l'éternel antagonisme d'Elvire et de Don Juan, et marqué de traits émouvants et forts leur conflit. On ne peut pourtant s'empêcher de penser que la chute de Thérèse est bien prompte et qu'il y a un peu d'hystérie dans la défaillance de cette orgueilleuse, qui restitue avec un si fougueux emportement les baisers qu'on lui dérobe. Comment admettre qu'une femme si aisément accessible à

la tentation, si sensuellement éprise, se détourne tout de suite de l'homme aimé ? M. Picard désirant imposer sa démonstration, prévoyant l'objection qui lui pourrait être faite, et soucieux, par avance, de l'anéantir, a commis — lui, très sûr psychologue — l'erreur de psychologie que je signalais. Il a dénaturé l'un de ses deux personnages afin que la conduite du second parût vraisemblable. Que fallait-il pour rendre possible et logique le retour de Thérèse à la vertu ? Il fallait convaincre le spectateur de l'indignité de Georges, de son irrémédiable légèreté. M. Picard a dépassé la mesure, poussé la fatuité du séducteur jusqu'au degré où elle change de nom et devient imbécillité et « muflisme »... Gounouilhac — vous vous rappelez — courtisait Thérèse ; l'attachement qu'il lui a voué, exalté par son échec devient si vif, qu'il lui inspire la résolution de l'épouser. Il confesse ingénument ce projet à Georges. Et celui-ci — sans aucune nécessité — lui révèle que Thérèse est sa maîtresse... Aveu offensant, contraire au sens commun, inconcevable, d'une suprême — et absurde — indélicatesse. Georges sait fort bien que Thérèse, s'étant donnée à lui, continuera de lui appartenir ou n'appartiendra à personne ; il sait qu'elle n'aime pas le pauvre Gounou ; il n'a donc point à redouter en lui un rival, et l'on ne comprend pas qu'il use d'armes vilainement meurtrières pour l'éliminer ; il sait que Thérèse elle-même se chargera de ce soin. Nous déplorons qu'un si fâcheux épisode gâte le dernier acte de *l'Ange gardien* et diminue la portée d'un dénouement qui ne manque pas de grandeur.

Georges et Thérèse se retrouvent en présence après la minute de folie qui les a faits amant et maîtresse. Une nuit — nuit de trouble et de méditation — les en sépare. Thérèse décide que cette heure n'aura pas de lendemain. Elle signifie sa résolution à Georges, qui la traite d'insensée. Il proteste de sa tendresse pour elle.

Il ne la convainc pas. Elle reste sceptique et ne croirait à la réalité de cet amour que si un gage irrécusable de tendresse lui était donné par Georges ; sa sincérité, il la lui prouve en déclarant à Suzanne qu'il ne l'aime plus ; mais cette preuve se retourne contre lui. Thérèse y voit une assurance pour le présent, non pour l'avenir. Elle croit Georges irrémédiablement léger ; son inconstance même envers Suzanne la rend défiante.

— Je vous adore, dit-il.

— Pour combien de jours ? Changerez-vous de nature, de tempérament ? Serez-vous vraiment à moi pour toute la vie, sans un moment de trahison ni d'oubli ? Dites-moi que vous vous y engagez loyalement, je suis à vous.

Il hésite (Don Juan n'hésiterait pas ; il mentirait et serait persuasif) ; cette nuance d'embarras qu'elle a saisie confirme le doute de Thérèse, fortifie sa résolution.

— Vous voyez bien que vous n'osez pas. Laissez-moi partir avant les déceptions et les vilenies inévitables...

Elle s'en va ; elle suivra désormais l'austère route du veuvage et ne gardera de cette étrange aventure qu'un souvenir...

Ainsi se termine, sur un mélancolique adieu, la pièce de M. André Picard. Elle est riche de matière psychologique ; un grand talent y est dépensé, et je ne sais trop pourquoi, elle laisse les spectateurs indécis, insatisfaits ; elle les égaye à certains passages un peu plus que l'auteur ne l'eût souhaité, et dans d'autres, elle ne les touche pas assez. Le public aime les genres tranchés, et qu'on lui dise si c'est un vaudeville qui lui est offert ou bien une comédie. Ce sont les surprises du théâtre. *L'Ange gardien* n'en est pas moins une œuvre très distinguée, où la plus subtile intelligence s'allie à la plus fine sensibilité.

24 Janvier 1910.

REGNARD

La gaîté et le lyrisme de Regnard dans *Le Légataire universel* et *Les Folies amoureuses.*

Je suis allé entendre *le Légataire universel* et *les Folies amoureuses* que nos comédiens ont mis sur leur affiche ce dernier samedi ; la représentation empruntait aux circonstances une manière de solennité ; je voudrais essayer d'analyser quelques-unes des impressions que nous en avons retirées.

Ce sont les deux œuvres les plus fameuses de Regnard, du moins celles qui ont réussi à se maintenir d'une façon durable au répertoire. *Le Distrait, le Joueur, les Ménechmes* n'ont jamais pu s'y fixer ; les rares reprises qu'on en a faites n'eurent pas de lendemain. Le public accueille ces essais de restitution avec la sympathie un peu morne qu'il voue aux objets de simple curiosité ; son dilettantisme s'en amuse une heure ; ni son cœur ni son esprit n'en sont touchés ; une odeur fanée, moisie, s'exhale de ces œuvres surannées, comme des vieux logis dont les portes et les fenêtres sont closes ; la vie n'y est plus ; les papiers se décollent, le salpêtre ronge les murs, le pouls de l'horloge a cessé de battre, les cadres dédorés languissent, les glaces

pleurent... Sur tout cela, flotte une indéfinissable mélancolie. Cette même atmosphère se fait sentir au théâtre, elle enveloppe, elle étouffe la production des auteurs du second ordre : elle n'épargne que le génie. Et précisément le génie se reconnaît à ceci, qu'il possède une source intérieure qui continue de jaillir parmi les ruines, tandis que chez les écrivains inférieurs la source, sous les pierres accumulées, tarit. Il y a des parties caduques dans Shakespeare, dans Corneille, dans Racine, dans Molière, dans Marivaux ; mais leur âme nous est proche, elle est éternelle ; nous la sentons présente, agissante. Ce qu'ils peuvent avoir de démodé devient une grâce ; en eux, l'essentiel — la force centrale — subsiste ; ils vivent. Pour Destouches, Dancourt, Piron, Gresset, Collin d'Harleville, Picard, il n'y a plus qu'un décor. La vie est éteinte. L'audition du *Chevalier à la mode*, du *Glorieux*, du *Méchant*, du *Vieux Célibataire*, de *la Petite ville* n'offre qu'un intérêt froidement historique. Les écouter est une étude plutôt qu'un plaisir ; on ne pénètre pas sans effort les mérites qui justifient la réputation de ces œuvres périmées, l'engouement qu'elles excitèrent ; c'est un petit problème rétrospectif à résoudre. La plupart des ouvrages de Regnard nécessitent cet effort. Pour *le Légataire* et *les Folies*, il est moindre. Et ceci explique pourquoi la foule, indifférente à ses autres pièces, conserve à celles-ci un reste de faveur.

Et d'abord, du *Légataire* émane un fort parfum moliéresque ; le spectateur peut s'imaginer qu'on lui donne la suite de *Monsieur de Pourceaugnac*, du *Malade imaginaire*, du *Médecin malgré lui* ; tout de suite, il est à l'aise, il se retrouve dans un milieu familier, il respire des effluves, reçoit à bout portant de grasses plaisanteries auxquelles son odorat et son ouïe sont dès longtemps accoutumés ; la vue des seringues, par analogie, le récrée, évoque de joyeux souvenirs ; il salue au pas-

sage les traditionnelles facéties sur la médecine. Ce sont les mêmes, exactement. Regnard n'a rien inventé ; il pille Molière avec une candide effronterie et par là lui marque sa dévotion ; il estime qu'il ne saurait choisir un meilleur modèle et se résigne à n'être que son disciple. Mais quel « démarquage » !

Géronte, c'est Argan et Harpagon mêlés ensemble. Comme Harpagon, ayant conçu le dessein de contracter un mariage ridicule, il interroge insidieusement Eraste, qu'il soupçonne d'être hostile à cet hymen ; comme Argan, il a toujours dans le ventre quelque lavement qui le travaille ; il est la proie des mêmes coliques ; il se livre aux mêmes gestes, il vole avec la même hâte vers certain petit endroit, il a les mêmes illusions, la même crédulité. Rappelez-vous... Argan souhaite avoir un rejeton : « M. Purgon m'a dit qu'il m'en ferait faire un. » Et Géronte :

> Ils m'ont même assuré que dans fort peu de temps
> Je pourrais, de mon chef, avoir quelques enfants.

Lisette est un amalgame de Toinette et de Dorine ; Crispin, un succédané du Scapin des *Fourberies* ; Eraste, l'équivalent masculin de Béline, avide, mielleux, hypocritement lacrymatoire. Les personnages secondaires ne sont pas plus originaux ; en Monsieur Scrupule, nous retrouvons Monsieur Bonnefoy ; en Monsieur Clistorel, Monsieur Fleurant. Isabelle, animée par le « dépit amoureux », tient à Eraste, mot pour mot, le langage de Marianne à Valère du *Tartuffe*...

Donc, Regnard copie Molière, mais à la façon dont un singe extrêmement futé et spirituel imite l'homme ; il reproduit tout ce qui est visible, extérieur ; le dedans lui échappe ; il effleure les sentiments, les passions, esquisse les caractères, demeure à la surface, ne plonge point. Il n'a pas la flamme généreuse, ni la bonté, ni la pitié, ni la profonde méditation, ni la verve amère et vengeresse de son maître. Son rire est sonore et court ;

il trace des caricatures, non des portraits ; il est d'ailleurs sceptique et pessimiste ; il n'aperçoit dans le monde que des grotesques et ne s'en étonne, pas plus qu'il ne s'en émeut. Un incroyable fond de sécheresse et de nihilisme moral imprègne cette comédie, dont l'objet est de déchaîner le rire du parterre. Elle ne contient — regardez-y — que des monstres, parfaits spécimens de la vilenie humaine, Géronte, ladre, malpropre, puant le clystère, est d'allure grotesque — heureusement — car, pris au sérieux, il nous ferait horreur. Il faut l'accepter ainsi ; voir en lui la tête à nasarde de l'ancien théâtre, le fantoche sur lequel Guignol assène des coups de bâton. Encore pourrait-il conserver quelque apparence de logique, être psychologiquement bien construit — comme Argan, comme Harpagon, comme Orgon — et par là nous attacher. Il est vague. On ne sait s'il se moque de son coquin de neveu, de Lisette et de Crispin, ou s'il est leur dupe. Parfois, il semble cousu de malices... Quand Eraste lui dit :

Votre santé me touche et me plaît davantage,
Que tout l'or qui pourrait me tomber en partage...

il répond ironiquement : *J'en suis persuadé...* « Je veux me marier », ajoute-t-il,

Choisir une personne honnête et qui me plaise
Pour lui laisser mon bien et la mettre à son aise.

Ici, il a l'air de se payer la tête d'Eraste...

Plus loin, lorsqu'il s'écrie :

Ah ! le joli garçon ! Aurais-je dû m'attendre
Qu'il eût pris cette affaire ainsi qu'on lui voit prendre !

il paraît croire à son désintéressement, à son affection... Il flotte... Il se réjouit d'épouser Isabelle et de ne la point épouser. Parlant à cette « honnête personne » à qui il veut plaire, il se raille lui-même ; au lieu de lui cacher ses infirmités, il les étale :

Vous êtes pour mon cœur comme un julep futur,
Mon hymen avec vous est un sûr émétique...

et l'on sent très bien que ces jolis vers, c'est l'auteur qui les dit et non le personnage. Géronte a la falote inconsistance du gâtisme ; et cela le rend à la fois comique et pénible à regarder.

L'ignominie de son neveu dépasse ce qu'on peut imaginer. Non seulement, Eraste verse sur lui des larmes de crocodile, le ménage et le flatte, — comme il convient, — mais il exagère, sans nécessité, cette posture ; il montre une écœurante bassesse ; il n'a même pas la pudeur, ayant sollicité l'aide criminelle de Crispin, d'accepter de bonne grâce la joyeuse « carotte » que lui tire ce dernier ; il l'accable de vilains et sots reproches ; il ose dire au complice qui vient de risquer pour lui les galères :

...As-tu perdu l'esprit
De faire un testament qui m'est si dommageable !

Enfin, il escroque quarante mille livres au bonhomme et ne les lui restitue que sous condition ; plat coquin, tartufe, cambrioleur, maître-chanteur, c'est un modèle achevé de canaillerie, et tout cela sans entrain, sans allure, — lourdement. Il est digne de s'allier à Mme Argante. Celle-ci ne marie pas sa fille, elle la vend ; elle la cède au dernier enchérisseur ; à Eraste s'il hérite, ou, s'il n'hérite pas, à Géronte. Elle considère que le mariage n'est point un roman. Cette femme positive et cynique a des raisonnements de vieux procureur.

— Je ne vous accordais Isabelle, déclare-t-elle à Eraste, qu'au cas où votre oncle vous faisait donation de ses biens.

...En épousant ma fille il offre de la faire
Ai-je tort ?

Elle enjoint à l'ingénue d'obéir, elle lui présente le barbon et ne cherche point à colorer cet odieux marché :

Monsieur vous épousant, vous fait un avantage
Qui doit faire oublier, et ses maux, et son âge...

Isabelle ne proteste point ; elle s'incline, elle sourit, elle accueille l'oncle, elle accueille le neveu. Tout lui est indifférent, mais elle ne répugne pas à servir de recéleuse à Eraste, à seconder ses scélératesses. Aimable enfant !... Cette brebis bêlante est une brebis galeuse. Comme sa mère, elle n'aime que l'argent.

Remarquons en passant que l'argent est le « leitmotiv », le principal ressort de la pièce. Il enflamme les personnages ; ceux-ci n'existent qu'en fonction de lui ; il est leur « moteur », l'unique excitateur de leurs actes. La ladrerie de Géronte, les expédients d'Eraste, le mercantilisme matrimonial de Mme Argante, la veulerie d'Isabelle : tout s'explique par lui, se ramène à lui. Son odeur maussade, jointe à celle des lavements, nous poursuit. Il empoisonne jusqu'à la gaîté de Lisette... Les servantes de Molière, Toinette et Dorine (dont la Lisette du *Légataire* n'est qu'un décalque), n'ont point de vénalité ; Lisette est cupide ; elle se plie aux plus avilissantes besognes, et sans doute — on le soupçonne — à toutes les complaisances qu'exige d'elle le vieillard, dans l'espoir d'être couchée sur son testament.

Le bonhomme m'attend et ne fait rien sans moi.

Elle n'a, ainsi que les autres, que le mot d'argent à la bouche. Elle se déchaîne comme une furie contre les parents de province, qui pourraient subtiliser une part du magot.

Vingt mille écus ! Le legs serait exorbitant,
Et c'est trop des trois quarts pour ces deux cancres-là,

et elle n'oublie pas ses petits intérêts ; elle les rappelle opportunément à Eraste; sans cesse elle y pense. Ce n'est nullement une brave fille, c'est une « bonne à tout faire », âpre, finaude plutôt que fine, dénuée de

tact. Elle est, elle aussi, une filleule de Molière ; elle a le franc-parler de Dorine et de Toinette ; mais Toinette, Dorine n'invectivent Argan ou Orgon que pour favoriser de jeunes et fraîches amours ; on les devine malgré tout attachées à leurs maîtres ; elles ont du cœur. Lisette s'acharne après le misérable Géronte, insulte à sa sénilité, éprouve comme un mauvais plaisir à placer sous les yeux du pauvre homme l'image de sa mort prochaine. Lisette est méchante, assez peu intelligente, médiocre. Elle ne dépare point la galerie.

Telle est cette œuvre du « joyeux » Regnard : plus que dure, féroce, noire, inhumaine, ou, si vous préférez, trop humaine, c'est-à-dire dénuée d'illusion quant à l'humaine nature, uniquement peuplée de scélérats, remplie des sentiments les plus vils grossièrement, cyniquement exprimés. C'est la première en date des « pièces rosses » de notre moderne théâtre libre, empreinte du même pessimisme systématique et conventionnel. Elle serait dégoûtante et funèbre si quelque chose ne la relevait et l'illuminait...

Le sauveur de l'ouvrage, c'est Crispin.

Nos sympathies vont à lui... Et pourquoi?... Il ne vaut guère mieux que ses voisins... Capable des pires friponneries, escroc, menteur, tire-laine, il a fait tous les métiers, hormis celui d'honnête homme ; il a tiré profit des charmes de sa première femme et négociera sa seconde sans plus de façons ; il n'a point de préjugés d'aucune sorte ; il mérite la corde. Mais il possède une qualité qui transfigure ses vices, les colore, — tel un rayon de soleil allume des diamants et des émeraudes sur le fumier : Crispin est poète. A partir de la dernière scène du deuxième acte, lorsqu'il apprend, d'abord que le mariage de Géronte et d'Isabelle est rompu, puis qu'il y a lieu de défendre l'héritage reconquis contre

l'avidité des deux collatéraux, un étrange enthousiasme le met debout, l'ébranle, l'échauffe. Son imaginative s'éveille. Il s'élance. Et, dès lors, c'est un tourbillon qui passe, un cyclone ; nous suivons haletants, éblouis, ce furieux assaut. Crispin embrasse Lisette pour se donner du courage.

La nouvelle est charmante et vaut seule un trésor.
Il faut, ma chère enfant, que je t'embrasse encor.

Il dresse son plan et sur-le-champ l'exécute... « Non, monsieur Géronte, bon gré mal gré, vous garderez votre bien, qui est à nous... » Lisette l'excite :

...Il faut tirer de ta cervelle
Comme d'un arsenal quelque ruse nouvelle.

Et la cervelle de Crispin entre en ébullition. Il interroge sa rusée commère : « Les cousins provinciaux sont-ils connus de Géronte ? — Point. — Et moi-même ? — Pas davantage. » Alors quoi de plus simple ? Il jouera les deux personnages ; il les jouera en perfection.

Et je veux que Géronte à tel point les haïsse
Qu'ils soient déshérités, de plus qu'il les maudisse,
Eux et leurs descendants à perpétuité
Et tous les rejetons de leur postérité...

Crispin hausse le ton, enfle la voix ; poète par l'action, il l'est aussi par le verbe. Il devient lyrique. Il grandit à mesure que les difficultés s'accumulent et qu'il lui faut déployer plus d'énergie pour les vaincre... Une minute, la nouvelle de la mort présumée de Géronte l'abat. Mais avec quelle force il rebondit ! C'est la bataille suprême à livrer. Tout ce qu'il y a en lui d'astuce, de sang-froid, d'audace, il le concentre, le ramasse contre l'ennemi. Et nous avons la sensation du capitaine qui, superbe de calme et d'intrépidité, organise la victoire. Lisette n'est plus son égale, Eraste n'est plus son maître : ce sont ses lieutenants ; il les domine ; il commande :

Il faut premièrement, d'une ardeur salutaire,
Courir au coffre-fort, sonder les cabinets,
Démeubler la maison, s'emparer des effets...

Médusés, ils obéissent ; ils se sentent tout petits devant ce grand homme. Et il jouit de leur émerveillement ; par coquetterie, il le prolonge ; il feint d'être embarrassé, de chercher une solution que déjà il a trouvée :

Attendez... Il me vient... Le dessein est bizarre...

puis, brusquement, son allégresse éclate, et sa confiance en soi ; il entrevoit le triomphe, il en est sûr :

Et vous aurez pour vous, malgré les envieux,
Et Lisette, et Crispin, et l'Enfer, et les Dieux...

Vite !... A la besogne !... Les ordres pressés, impérieux, tombent de ses lèvres :

La robe, dépêchons ! Passez-la dans mes bras.
Ah ! le mauvais valet !... Chaussez chacun un bas...

Et sans doute, c'est pour sauver l'héritage que Crispin se démène de la sorte ; c'est aussi pour rien, pour le plaisir, pour l'ivresse de tenter une entreprise inouïe, et pour l'amour du danger ; il aime le léger frisson qui l'effleure à l'idée que la justice... Il est poète, vous dis-je. Il fait de l'art pour l'art. Seul entre tous il est désintéressé. Ce dilettantisme, cette virtuosité, cet héroïsme, ce feu réhabilitent l'ouvrage, lui communiquent un je ne sais quoi d'impétueux et de noble — oui, de noble — et l'empêchent de choir dans la crapulerie.

Regnard n'aurait pas conçu cette figure épique, s'il n'avait reçu du ciel le don mystérieux de la poésie. Crispin est en germe dans le Scapin des *Fourberies*. Mais comme l'auteur du *Légataire* a nourri ce germe ! Que d'abondance, que de verdeur, que de trouvailles ! Quel flux d'images imprévues ! Que de rimes, grelots d'or qui

sonnent à l'oreille ! Regnard rime richement. C'est presque un parnassien.

Ces porteurs de seringue ont pris des airs si rogues !
Ce n'est qu'au poids de l'or qu'on achète leurs drogues !

Ceci, c'est du Banville. Pour un vers plat, il y en a vingt qui pétillent. Les mots y foisonnent, s'y bousculent comme les bulles d'air dans la mousse du champagne.

Quoi ! vous, vieux et cassé, fiévreux, épileptique,
Paralytique, étique, asthmatique, hydropique,
Vous voulez de l'hymen allumer le flambeau
Et ne faire qu'un saut de la noce au tombeau !

Il est vert et gaillard ; son style sort de la bonne veine gauloise... Les ripostes s'échangent, alertes ; elles n'ont pas touché terre qu'elles sont relancées d'un bras vigoureux. On dirait les balles du jeu de paume.

De ses bouillons de bouche et des postérieurs
Tu prends soin ?...

demande-t-on à Lisette. Elle, aussitôt de répliquer dans une fusée de rire :

...De ma main il les trouve meilleurs.

Enfin, il a le sens des intimités, de ce que nous appelons aujourd'hui le « home » et le confort de la table succulente, des bouteilles poudreuses, des dressoirs bien garnis. Pendant que Crispin, faux moribond, dicte son testament au notaire, on croit apercevoir à l'arrière-plan les richesses accumulées dans cette maison bourgeoise et cossue ; des odeurs vineuses montent de la cave, des odeurs fruitières tombent du grenier. Avant Monselet, avant Vicaire, Regnard a écrit des « vers gourmands » :

Bonne chère, grand feu... Que la cave enfoncée
Nous fournisse à pleins brocs une liqueur aisée...

Nous discernons maintenant le fort et le faible de l'ouvrage et les précautions à prendre pour lui donner tout son lustre. Il languit, il s'attriste s'il n'est pas emporté dans le torrent d'une verve furieuse et débridée. Il faut que Crispin — général en chef — mène le branle et que les autres personnages suivent au pas de course. Coquelin fut merveilleux dans ce rôle ; sa voix claironnante, son entrain endiablé, l'effronterie de son nez en l'air en exprimaient le lyrisme ; M. Brunot, par les mêmes qualités, y réussit il y a quelques années. M. Georges Berr, qui est un incomparable diseur, un comédien fin et profond, n'a pas de « trompette » ; il joue en dedans ; il allonge une patte ouatée et sournoisement il égratigne ; il n'aboie pas, ne piaffe pas. On saisit à travers son jeu les subtiles nuances du personnage — car nul n'est plus lettré et plus souple ; — la nature lui a refusé les moyens physiques de l'incarner avec un éclat retentissant... De Mme Thérèse Kolb, je louerai la diction savante, l'organe cordial et chaud ; — mais songez que Lisette a vingt ans.

> Je dois, dans peu de temps, contracter avec elle ;
> Regardez-la, monsieur, elle est jeune, elle est belle,

Mme Kolb est Dorine et Frosine ; ce n'est plus Lisette... Par cette erreur de distribution, la pièce se trouve faussée. M. Siblot imprime à Géronte une excellente physionomie guignolesque, qu'il n'exagère pas outre mesure. M. Dehelly, Mme Lynnès et Lifraud jouent correctement les rôles ingrats d'Eraste, de Mme Argante et d'Isabelle. D'une façon générale, cette interprétation manque de jeunesse. Et la jeunesse est nécessaire à Regnard.

Sous ce rapport, *les Folies amoureuses* ont été mieux servies. M. Brunot est un Crispin très pimpant, Mlle Provost, une Agathe sémillante, encore qu'un peu gênée sous ses travestissements ; Mlle Dussane, une délurée

soubrette (son rire est un peu sec et contraint, mais elle est gaie) ; M. Jacques Guilhène, un blondin gentil cavalier, bien fait et de belle mine... M. Lafon n'a pas malheureusement assez d'autorité et de rondeur dans Albert...

Les Folies sont, dans l'œuvre de Regnard, antérieures de quelques années au *Légataire.* Il est instructif d'écouter, le même soir, et de comparer les deux pièces. La première se ressent de l'influence italienne ; on y retrouve sous de nouveaux noms Cassandre, Arlequin, Lélio, Colombine... Elle est plus que banale — on peut dire nulle — au point de vue de l'intrigue ; elle met en scène l'éternelle aventure des amours contrariées par l'humeur taquine d'un tuteur. Mais le sujet n'a point d'importance, il vaut par ce qu'on y verse d'observation et de sentiment. *Les Folies*, c'est *l'Ecole des Femmes*, c'est *l'Ecole des Maris.* Regnard, selon sa coutume, s'en souvient, pille Molière ; quand Albert dit à Agathe :

Il te faut un époux pour calmer ces soupirs,

on croit entendre Arnolphe courtiser Agnès ; et quand il morigène Lisette, on songe aux débats de Dorine et d'Argan. Agathe dépêche exactement à Eraste la lettre d'Agnès à Horace (la lettre est moins jolie, voilà tout) et Crispin ânonne à peu près le même galimatias scientifique que Sganarelle.

Hippocrate dit oui, et Galien dit non.

Cependant, tandis que nous écoutons ce léger ouvrage, d'autres analogies nous frappent l'esprit, et celles-ci sont très honorables pour Regnard. S'il fait des emprunts, on lui en a fait aussi. Le canevas, les personnages des *Folies* sont ceux du *Barbier de Séville.* (MM. les auteurs passent leur temps à se copier les uns les autres.) Albert agit et bougonne comme Bartholo. Jugez plutôt :

Je tiens une brebis avec soin enfermée ;
Mais des loups ravissants rôdent pour l'enlever.
Contre leur dent cruelle, il la faut conserver
Et pour ne craindre rien de leur noire furie,
Je veux de toutes parts fermer la bergerie.

Il cadenasse la jalousie... ou la grille du château. Il voit partout des traîtres.

Pour me trahir ici tout le monde s'emploie.

Il est roulé par Eraste et Crispin, comme Bartholo par Almaviva et Figaro, et de la même manière ; il danse, il chante complaisamment devant sa pupille. Entre Bartholo et Albert, aucune différence, sinon que Bartholo est avisé et Albert stupide. Crispin contient l'embryon de Figaro ; il a vagabondé dans le monde, exercé mille industries, y compris la médecine ; c'est un homme moderne, un philosophe, presque un « citoyen » — déjà !

J'ai couru l'univers. Le monde est ma patrie,

et l'expérience lui a appris, de même qu'à Figaro, que l' « argent, morbleu ! est le nerf de l'intrigue » :

J'aurais pour le succès assez bonne espérance
Si de quelque argent frais nous avions le secours.
C'est le nerf de la guerre, ainsi que des amours.

Enfin, dans les deux pièces, il y a des papiers perdus, des déguisements, des from-from de guitares :

Il faut que dès ce soir
Dans une sérénade il montre son savoir.

Hélas ! qu'on le compare à Beaumarchais ou à Molière, Regnard a le dessous. Les mêmes épisodes qui, dans *le Barbier*, gardent une immortelle fraîcheur, ici paraissent décolorés. Le délire musical d'Agathe est trop

long de moitié, ses discours de vieille femme sont d'une irritante niaiserie, les dissertations d'Eraste au second acte assomment et sa naïveté passe toute vraisemblance... Il ne reste au crédit de l'ouvrage que les beautés d'une langue savoureuse et rare. Elles brillent plus purement dans cette pièce que partout ailleurs. Les rôles d'Agathe et de Lisette sont un éblouissement.

Mille vivacités me passent par la tête,
J'ai du cœur, de l'esprit, du sens, de la raison,

prétend Agathe. Elle ne se vante point. La Lisette des *Folies* est beaucoup plus spirituelle que la Lisette du *Légataire*, futée, fine mouche, une vraie fille de Paris ; elle précède Roxelane de Favart. Son récit du premier acte est un bijou où jaillit en fusée l'enjouement le plus léger, le plus mousseux :

Aller, venir, monter, fermer, descendre, ouvrir,
Crier, tousser, cracher, éternuer, courir.

Sa déclaration de guerre à Albert, lorsqu'il la chasse, crépite comme un bouquet de feu d'artifice :

Ah ! par ma foi, monsieur, vous nous la baillez bonne,
De croire qu'en quittant votre triste personne
Le moindre déplaisir puisse saisir mon cœur !
Un écolier qui sort d'avec son précepteur ;
Une fille longtemps au célibat liée,
Qui quitte ses parents pour être mariée ;
Un esclave qui sort des mains des mécréants ;
Un vieux forçat qui rompt sa chaîne après trente ans ;
Un héritier qui voit un oncle rendre l'âme ;
Un époux quand il suit le convoi de sa femme,
Nont pas le demi-quart tant de plaisir que j'ai
En recevant de vous ce bienheureux congé.

Le parallèle qu'elle établit entre la printanière santé d'Agathe et la décrépitude d'Albert vaut, comme morceau d'anthologie, le couplet d'Eliante du *Misanthrope*.

Vos traits sont effacés, elle est aimable et fraîche ;
Elle a l'esprit bien fait, et vous l'humeur revêche ;
Elle n'a pas seize ans, et vous êtes fort vieux ;
Elle a toutes ses dents qui la rendent fort belle,
Vous n'en avez plus qu'une ; encore branle-t-elle.

Ah ! la vertu magique du style ! Regnard ne doit qu'à elle seule de durer ; sans elle, il eût sombré dans l'oubli ; elle contribue à la pérennité des chefs-d'œuvre ; quelquefois, elle empêche les œuvres secondaires de périr.

13 Septembre 1909.

H. DE ROTHSCHILD

Gymnase : *La Rampe*, quatre actes.

Je ne sais trop pourquoi j'ai songé au *Passe-Partout* de M. Georges Thurner en écoutant *la Rampe* de M. Henri de Rothschild. Les deux pièces appartiennent au même genre, sont bâties d'après la même formule ; elles ont obtenu le même accueil favorable et amusé. L'ouvrage de M. Thurner se dénouait en comédie, l'ouvrage de M. Henri de Rothschild s'achève en drame ; l'un et l'autre contiennent une satire alerte, mouvementée, agréable et sans amertume, de la vie contemporaine. M. Georges Thurner prétendait peindre les mœurs de la presse. M. Henri de Rothschild s'attaque aux mœurs du théâtre. Je crois qu'il y a plus de vérité dans *la Rampe* qu'il n'y en avait dans le *Passe-Partout*. Au risque d'exciter le dépit de M. Georges Thurner, je préfère décidément à son œuvre celle de M. de Rothschild.

Et d'abord, *la Rampe* renferme une action psychologique, les éléments d'une étude de caractère ; le sujet en est fort attachant ; il fut développé par Jules Lemaître dans *Flipote*, et par Alphonse Daudet dans sa nouvelle — un chef-d'œuvre — intitulée *Ménage de chanteurs*. Il s'agit du conflit qui met aux prises

l'homme et la femme associés, lorsque s'éveille en eux une rivalité professionnelle. Ce sentiment exclusif, féroce, s'accroît comme une plante vénéneuse au détriment des fleurs délicates ; il les dévore, il détruit la reconnaissance, l'amour, la tendresse. Il varie sinon d'essence, au moins d'intensité, selon les métiers et les milieux. Il excitera des haines plus ou moins violentes, il aura des conséquences plus ou moins tragiques, peut-être même en pourra-t-il avoir de bouffonnes ; il ne déchaînera pas tout à fait les mêmes tempêtes chez l'écrivain par exemple que chez l'acteur ; à supposer que l'orage initial soit aussi violent ici et là, il durera ou s'apaisera, sera incendie ou feu de paille. L'art de l'observateur consiste à fixer ces nuances ; l'art du dramaturge à les exprimer d'une façon saisissante et profonde. Analyser théoriquement une passion est aisé ; montrer les déviations que lui imprime la diversité des tempéraments et des conditions : voilà le fin du fin. Et c'est la tâche qu'assumait l'auteur de *la Rampe*. Il s'est proposé de décrire les ravages qu'exercent dans l'âme et le cœur d'un comédien et d'une comédienne, amant et maîtresse, la brusque éclosion, le lent progrès d'une vanité jalouse... Voyons s'il y a pleinement réussi...

Claude Bourgueil, l'illustre jeune premier dont les succès ne se comptent plus et dont la satisfaction qu'il a de soi surpasse le mérite, — Bourgueil rime avec orgueil, — a formé de ses mains une jeune élève, une femme du monde merveilleusement douée, Madeleine Grandier. Follement éprise de son maître, elle a tout quitté pour lui ; elle a renoncé au mariage, à la considération publique ; elle s'est délibérément déclassée ; elle brave avec une sorte de fierté la censure méprisante de ses anciennes amies ; elle ne regrette rien, puisqu'elle est aimée, puisqu'elle aime ; elle sait au reste que les amitiés perdues lui reviendront avec la gloire. Or cette gloire, elle est en train de la conquérir. Elle

s'exerce à jouer en tournée, avec Bourgueil, à Constantinople ; l'impresario Schattmann ne s'y trompe pas ; son flair infaillible discerne en elle l'étoile de demain ; déjà la débutante se sent l'objet d'un retour de sympathies, ses belles ennemies commencent à désarmer ; elle savoure les premiers encens si doux de la renommée naissante ; elle n'en est pas enivrée ; elle est modeste ; ses progrès, les encouragements qu'on lui prodigue, elle rapporte tout à Bourgueil ; elle lui dit sa gratitude infinie. Il approuve cette humilité ; il est le tuteur, le protecteur, le dieu qu'on révère ; cette posture lui plaît ; il s'y épanouit ; mais nous devinons combien son affection pour Madeleine est fragile ; nous avons remarqué le geste d'impatience que les louanges hyperboliques de Schattmann lui ont arraché. Ce sont les symptômes d'un revirement prochain. Et d'autre part, le sensible Saint-Clair, l'amoureux transi de Madeleine, est venu la supplier d'accepter sa fortune et son nom. Ces préparations, un peu banales, ingénues et surannées, annoncent la crise...

Elle éclate au second acte. Papillotant, rapide, aimablement anecdotique, ce tableau n'a pas déplu ; j'avoue n'en avoir point été indigné, comme certains auteurs à l'épiderme étrangement chatouilleux. N'est-il plus permis d'effleurer Cabotinville ? Ce serait dommage, avouez-le... M. Henri de Rothschild n'y a pas mis beaucoup de méchanceté ; les silhouettes qu'il esquisse, d'autres nous les avaient montrées ; la petite actrice ambitieuse, vicieuse, aspirant à la vedette ; le vieil acteur quémandeur de billets, traître et complimenteur, fomentateur de cabales ; l'huissier gaffeur et sot, le secrétaire brouillon, les reporters détestés et redoutés, les photographes importuns et nécessaires : ces pantins, gentiment croqués, défilent dans le cabinet directorial de Bourgueil. L'illustre comédien, comme tout comédien « arrivé », a son théâtre, qu'il gouverne despotiquement ; il a cédé une part de royauté à Madeleine, mais

il entend que leurs moitiés soient inégales et que son élève lui reste subordonnée. La passive Madeleine ne se plaint pas ; elle essuie avec une angélique résignation la méchante humeur de Bourgueil. Ils interprètent ce soir, tous deux, une nouvelle œuvre du fameux Pradel. Bourgueil est nerveux, mécontent de la pièce, c'est-à-dire de son rôle, qu'il trouve trop court, et de celui de Madeleine, qu'il juge trop important. D'inavouables craintes l'assaillent ; il redoute le triomphe que tout le monde s'accorde à prédire à la comédienne et qui diminuera le sien propre ; le virus de l'envie lui est entré dans le sang. Il n'y a pas de remède. Déjà le poison agit, ulcère, corrompt sa conscience, lui suggère les pires lâchetés. Un pénible combat se livre entre le directeur, l'artiste, l'amant et le « cabot ». Le cabot l'emporte. Il demande à Pradel de mutiler son ouvrage, d'en retrancher un tableau essentiel, dans le but secret d'amoindrir le succès de Madeleine ; il préfère un échec, le désastre, la ruine, à la victoire de sa rivale. Madeleine n'est plus que cela : celle qui gêne et que l'on voudrait chasser ou réduire ; chaque compliment qu'elle reçoit est pour lui une blessure ; il a des regards venimeux, des restrictions hostiles, des ricanements rageurs ; le fiel suinte de ses lèvres. Elle lui inspire une aversion qui se change en haine, quand il apprend qu'un cachet supérieur au sien lui est offert par Schuttmann. Et Madeleine n'oppose à ces fureurs que la résignation, la bénignité d'une agnelle ; elle continue d'idolâtrer l'ingrat ; elle lui garde une inaltérable fidélité ; elle résiste aux obsessions de Pradel. C'est un ange, vous dis-je. Et jusqu'au bout elle conserve sa liliale blancheur, sa divine indulgence ; il ne lui échappe pas un mouvement d'irritation, un mot agacé. Lorsqu'elle sort de scène, le soir, acclamée, devant la sombre humiliation et l'odieuse rancune de Bourgueil, elle ne s'insurge point, elle pleure. L'ardent Pradel lui réitère ses offres, lui manque de respect, cela en présence de Bour-

gueil, ironique, indifférent. Cette suprême offense ne la guérit point. Elle pleure. Elle se laisse maltraiter, congédier, infliger la plus brutale des ruptures. Elle pleure. Elle n'a pas le sursaut de colère que ressent, en pareil cas, la Germaine de Porto-Riche et qui la jette frémissante aux bras d'un amant. Elle pleure. Et de la voir si gémissante, si prodigieusement vertueuse, si inaccessible aux tentations, aux plus légitimes révoltes, un doute nous effleure, puis grandit, puis nous obsède, puis dégénère en malaise... L'auteur a bien eu soin de spécifier que Madeleine n'est pas une actrice, mais une femme du monde égarée au théâtre ; cette précaution n'atténue pas l'invraisemblance, je dirai l'impossibilité psychologique du personnage. Les femmes du monde devenues actrices sont plus actrices que les comédiennes, et d'autant plus sensibles aux enivrements de la gloire qu'ils leur sont venus tard et par surprise.

Le côté chimérique et conventionnel du caractère de Madeleine s'accentue au dernier acte. Son divorce avec Bourgueil est définitif ; elle sait qu'il lui a donné pour remplaçante Mlle Chouquette et que cette petite grue l'asservit et fait de lui son esclave. Elle ne s'apaise pas. On l'entoure, on la choie... Pradel, qu'elle a si durement malmené, qu'elle repousse toujours — que de vertu ! — résigné à ne l'avoir que pour amie, lui écrit des « rôles en or » ; Schattmann lui propose des liasses de banknotes pour parcourir, en reine, l'Amérique. Elle décline tout, refuse tout, — même les consolations de cet art qu'elle prétendait chérir et dont elle exaltait les nobles jouissances. Elle se désespère. Elle pleure. Et elle se tue. Ayant sollicité de Bourgueil un dernier avis, feignant de régler d'après ses indications une scène du drame, elle vide une fiole d'aconitine. Il la voit agoniser, loue la vérité de ses hoquets, de ses spasmes, sans deviner qu'elle meurt pour tout de bon. Quand elle a cessé de respirer, il la contemple immobile, il mur-

mure : « Le théâtre !... » Et nous sommes étonnés que ce comédien, habile à exprimer tous les sentiments, ne verse pas par décence quelques larmes et ne simule pas la douleur. Nous sommes plus stupéfaits encore du geste de Madeleine. Remarquez que cette femme évolue, qu'elle le veuille ou non, — et elle le veut, — sur les planches, dans une atmosphère favorable à la brusque éclosion, à la brève durée des caprices amoureux ; si, en ce qui la concerne, elle y résiste, elle peut espérer que l'homme qu'elle adore lui reviendra. N'est-il pas extraordinaire qu'elle renonce à la lutte et que ce soit une comédienne — c'est-à-dire par définition une créature influençable, mobile et passionnée — qui donne l'exemple d'une constance stoïque et d'une surhumaine immolation ? La seule puissance créatrice, le souffle sublime d'un poète eussent pu insuffler la vie à une figure si exceptionnelle. Telle que l'auteur nous l'offre, elle n'est qu'innocemment romanesque et puérile. Le jeu sincère, véhément et simple de Mlle Marthe Brandès pallie les défauts du rôle, lui donne un minimum de réalité.

En résumé, *la Rampe* n'a pas été une déception ; ç'a plutôt été une surprise ; on ne s'attendait pas à tant d'expérience et de dextérité ; la pièce est facile, aimable, adroitement, je dirai presque savamment accommodée, entrelardée de rires et de larmes, gentiment épigrammatique, honnête dans son fond, parfois émouvante, au demeurant des plus agréables... C'est un plat bien cuisiné...

25 Octobre 1909.

EDMOND ROSTAND

PORTE-SAINT-MARTIN : *Chantecler*, quatre actes.

J'ai entendu, réentendu *Chantecler*... Une double audition de cette œuvre, qui peut à tous les points de vue être qualifiée d'exceptionnelle, — et par la nouveauté de sa forme, et par les péripéties de sa fortune, et par le bruit entretenu, l'or remué, la curiosité surexcitée autour d'elle, — m'a communiqué des sensations que je vais analyser scrupuleusement. Je voudrais aussi essayer de démêler les sentiments du public, rechercher les causes secrètes de l'empressement qui le précipite vers la salle de la Porte-Saint-Martin et les impressions qu'il en rapporte.

Et d'abord, il veut *savoir*... Il éprouve l'énorme soif de connaître une pièce si fameuse, et de la juger, et de décider jusqu'à quel point elle soutient sa réputation. Ses dispositions, quoi qu'on dise, sont bienveillantes. Il ne demande qu'à s'extasier. On attribuait par avance aux spectateurs de la répétition générale une sorte de méchante humeur, un appétit d'insuccès, l'obscur espoir que l'auteur payerait par une chute retentissante le crédit trop long et trop tapageur qui lui avait été fait. Eh bien, franchement, non... Une fois assis dans leurs

stalles, ravis de se trouver là, ils ne guettaient que l'occasion d'applaudir. Ils se rappelaient la triomphale soirée de *Cyrano* ; ils souhaitaient que celle-ci leur procurât une joie semblable ; les préventions, les animosités, les jalousies particulières se fondaient dans un généreux désir d'apothéose... Mais l'excès même de ce désir présentait un danger. S'il était déçu, si l'événement ne justifiait pas pleinement les exigences légitimes de la foule, elle pouvait se retourner soudain, devenir furieuse, briser l'idole : l'Austerlitz attendu se changeait en Waterloo. Jamais bataille ne fut livrée dans des conditions plus périlleuses. Elle parut un moment indécise. Le premier acte, et surtout le second, obtinrent une approbation unanime et chaleureuse ; au troisième, l'enthousiasme faiblit à tel point que le sort de la pièce sembla compromis ; elle se releva au quatrième. Pourtant, elle s'acheva dans une sorte de malaise, qu'accentuaient de certaines défaillances d'interprétation... J'avoue que je sortis du théâtre un peu troublé, gardant la vision de beautés supérieures, gâtées par de très choquantes imperfections. J'y revins le lendemain ; je ressentis un plaisir beaucoup plus vif : ce qui m'avait déplu dans *Chantecler* continuait de me heurter ; mais ce que j'y avais aimé, je l'aimai davantage, et je compris mieux pourquoi j'y étais sensible ; je raisonnai mon étonnement, mon admiration... J'eus la surprise du voyageur qui, parcourant pour la seconde fois une forêt, y cueille sous la mousse des fleurs inaperçues, y écoute des murmures et des chants qui n'étaient pas encore venus à lui. Il y a, dans la forêt de *Chantecler*, une somme prodigieuse de mélodies et de parfums. Il faut, pour en jouir, s'y promener longtemps, y retourner. A mesure que vous vous y enfoncez comme au sein d'une symphonie wagnérienne, sonore et touffue, un charme indéfinissable vous enveloppe. C'est l'œuvre d'un poète de génie, à qui il arrive d'avoir trop de talent. Il agace, il irrite par un abus d'ingénio-

sité, de verbosité, de virtuosité. On a envie de lui crier : « De grâce, assez de mots ! N'en jetez plus ! Arrêtez-vous ! » L'auditeur distrait et superficiel s'en tient là ; l'excessive importance qu'il attache aux défauts de la pièce l'aveugle sur ses mérites. Mais s'il lui prête une oreille moins frivole, s'il consent à regarder ce que tout au fond elle contient, il y trouve une sensibilité frémissante, de la joie, de la douleur, de la foi, une confession sincère. Il s'aperçoit que ce jongleur de rimes est non seulement le plus prestigieux des artistes, mais le plus humain. Une profonde émotion le pénètre. Il est pris. Cette œuvre singulière le possède à la façon d'une musique ; il en subit l'obsession lente, obstinée ; il en revoit les images, il en répète les vers. Elle le poursuit...

Voilà, je crois, l'explication du double courant qui se dessine en sa faveur et contre elle... Elle exige, pour être goûtée, un effort de compréhension. Ceux qui ne veulent ou ne peuvent accomplir cet effort ne voient en *Chantecler* qu'un délassement de l'esprit, qu'un tour de force raffiné et monotone. Ceux qui se l'imposent en sont dédommagés par la plus rare des joies, l'ivresse de l'exploration et de la découverte ; ils se chauffent à la flamme et négligent les scories ; ils isolent le diamant de sa gangue. Ceux-ci aiment *Chantecler* d'un amour tendre, que l'hostilité des opposants rendrait aisément passionné. (Les détracteurs créent les fanatiques. Rappelez-vous l'exemple de Wagner.) Tâchons de garder dans ce débat quelque mesure, d'expliquer le ravissement des amis et l'irritation des ennemis de *Chantecler*, — étant admis que l'une et l'autre opinion sont de bonne foi. Car il n'y a pas plus lieu de tenir compte des dénigrements systématiques que des sots emballements.

Tout à l'heure je comparais la pièce de M. Rostand à une forêt remplie d'odeurs et de chansons. C'est effectivement un vaste tableau rustique dans lequel chaque

être animé a la signification d'un symbole. L'homme n'y figure pas ; il ne se révèle que par les manifestations de sa violence ou de sa domination ; on ne l'aperçoit point, mais on le devine ; invisible, il est présent ; il a construit cette basse-cour où picorent les volailles, dessiné ce jardin où elles s'ébattent ; il tire sur elles des coups de feu. L'auteur le laisse dans la coulisse ; il nous montre seulement les créatures inférieures qu'il a asservies. Remarquez toutefois que sous leurs traits, c'est lui qu'il prétend exprimer et que cette animalité n'est qu'une humanité déguisée. Comme, d'autre part, il connaît les bêtes et les a patiemment observées, il ne les défigure pas, il se divertit à les copier, à reproduire avec exactitude leur physionomie. D'où sa double préoccupation, sa double tâche, de traduire par la voix de ses personnages des sentiments humains et d'évoquer par leur aspect les formes primitives de la vie... Mêler intimement au rayonnement de l'idée les couleurs de la nature ; composer un ouvrage assez limpide pour que le sens s'en dégageât nettement, assez mouvementé pour que la représentation en fût tolérable, assez général pour qu'une haute leçon morale en pût être déduite, assez particulier pour ne point demeurer figé dans l'abstraction ; faire œuvre de philosophe, de psychologue et de peintre : tel était le dessein de M. Rostand ; — entreprise difficile que menaçaient de multiples écueils : le danger d'encourir les reproches d'obscurité, de froideur, d'enfantillage, et le péril plus grave de dérouter le public par la hardiesse d'une réalisation scénique anormale. Une pièce de théâtre ainsi conçue aurait sombré dans le ridicule ou l'ennui, si elle n'avait été soutenue par le souffle créateur d'un grand poète. Reste à examiner, en le suivant pas à pas, comment, à l'aide de quels moyens, de quelles inspirations ou de quels expédients, dans quelle proportion il a réussi à exécuter son projet. Je vais résumer l'action très simple de *Chantecler*. Mais je recommande au lecteur, quand

j'énumérerai les acteurs du drame, de ne pas oublier leur caractère figuré et de se rappeler que le Coq incarne le pur Artiste, convaincu de la divinité de sa mission ; que le Merle personnifie le scepticisme insolent, gouailleur, meurtrier, démolisseur d'idéal ; le Chien, la bonté native, malheureusement dégénérée, et le courage domestiqué ; les Oiseaux de nuit, l'obscurantisme, la férocité, la haine de la lumière ; le Paon, la stupidité prétentieuse et le snobisme cosmopolite ; la Pintade, la vanité et la frivolité mondaines ; enfin que la Faisane représente l' « éternel féminin », la femme avec sa séduction, sa grâce, sa perfidie, sa coquetterie, sa fallacieuse tendresse.

Tous ces personnages se définissent eux-mêmes au premier acte. M. Rostand, qui est « homme de théâtre », ne les a pas mis sans précaution en contact avec la foule ; il a jugé utile de la préparer à un spectacle si extraordinaire ; les vers délicieux du prologue la plongent, avant que le rideau ne soit levé, dans l'atmosphère de l'œuvre ; ils commentent, en des termes délicats et savoureux, les campagnardes rumeurs venues du fond du théâtre : tintements de grelots, sonneries de cloches, bourdonnements d'insectes, cordial appel du fermier à ses valets. Les voix s'éloignent, les bruits humains se taisent, les hommes sont partis, les bêtes seules demeurent. La pièce peut commencer...

La basse-cour, empire de Chantecler, est très animée ; on y piaille, on y glousse ; la marmaille des poussins joue dans le fumier ; le pigeon roucoule au bord du toit ; le chat noir allongé sur le faîte du mur ne dort que d'un œil ; le Merle vire dans sa cage ; une vieille poule soulève le couvercle de son panier et laisse tomber de son bec de radoteuse des aphorismes. La gaminerie spirituelle et lyrique de M. Rostand — c'est une des tournures de son esprit — s'amuse de ces détails, jette en pâture à la gent empennée des bouts d'hémistiches

désarticulés, de sautillantes épithètes, des rimes imprévues, comme il lui donnerait à croquer des grains de mil... Cependant la silhouette de Chantecler surgit à l'horizon ; un frémissement d'admiration et de respect agite les volatiles ; la voix déférente du Pigeon salue le maître :

Je vois, sous un cimier qui tremble,
Venir le chevalier superbe de l'été,
Qui, pour se draper d'or, semble avoir emprunté
A quelque char du soir où la moisson vacille
Sa cape qu'il retrousse avec une faucille !

Le Coq-Roi s'avance, majestueux, splendide, épanoui dans la sérénité d'un triomphant orgueil. Il entonne ce pur et radieux hymne au Soleil, qui chante déjà sur toutes les lèvres et qu'imprimeront toutes les anthologies :

Je t'adore, Soleil ! Tu mets dans l'air des roses,
Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson.
Tu prends un arbre obscur et tu l'apothéoses !
O Soleil ! toi sans qui les choses
Ne seraient que ce qu'elles sont !

Chantecler est honoré de ses sujets, de ses compagnons, sauf pourtant du Merle ironique et agressif. Leur antagonisme, dès les premiers mots échangés, se dessine ; leurs caractères s'opposent. Le Coq croit à la sainteté, à l'éminente utilité de son rôle ; on y croit autour de lui, et c'est pour cela qu'on le révère. Cette foi intrépide qui l'anime, il la communique, la répand. Il accomplit sa tâche dans l'allégresse ; il n'a que des vertus ; il exerce une autorité paternelle ; il est bon ; il enjoint aux petits poulets de ne pas détruire les coquelicots des champs. Et il est « artiste ». Ce soleil docile, à qui il ordonne tous les matins de surgir au-dessus de la colline, il l'aime pour sa chaleur bienfaisante, il l'aime pour la beauté que sa lumière répand sur les choses :

Il y a bien longtemps
Qu'un rateau dans un coin, une fleur dans un vase,
M'ont fait tomber dans une inguérissable extase,
Et que j'ai contracté devant un liseron,
Cet émerveillement dont mon œil reste rond.

Il s'épanouit ; il ne connaît pas le doute ; il brave, en souriant, dans sa force, les glapissements du Merle. Celui-ci n'est pas méchant ; il est pire : il souille, meurtrit, déchire, nie ; tout ce qu'il peut atteindre, il le rabaisse ; il n'aperçoit de parti pris que la laideur des objets.

Il a devant la fleur dont il voit trop la tige
Le regard qui restreint et le mot qui mitige.

Son souci, comme il n'a pas lui-même d'illusions, est de les détruire chez autrui, de faire la chasse au rêve, à la noblesse d'âme, au scrupule, à tout ce que chérit Chantecler.

Il s'occupe.
A quoi donc ? A ne pas avoir l'air d'être dupe.
C'est un très gros travail...

Les pensées mauvaises, perverses, calomnieuses, qui traversent son cervelet, se peignent dans un langage qui lui appartient en propre, et où il se reflète : la « blague ». « Je suis, dit-il, le titi du poulailler. » Il ne parle que par pointes et calembours, et ne prononce pas un mot qui ne soit une facétie railleuse. Il traite le Cerf d'« andouiller », accuse le chien Patou d'avoir trop de complaisance pour l'« animalitarisme » ; il assure que dans les plus grosses affaires de ce monde, il n'y a pas de quoi « fouetter un chat-huant », et décrit en ces termes les joies féeriques et sédentaires que goûtent au coin du feu les hôtes de la cuisine :

C'est l'âtre
Où tous deux veulent voir la Bûche au Bois dormant
Rougir de s'éveiller près du prince Sarment.

Le flux intarissable de ces mauvais jeux de mots est (il faut bien pénétrer l'intention de l'auteur) un moyen de marquer le trait saillant du caractère du Merle ; il plaisante parce qu'il ne prend rien au sérieux ; la bassesse de ses saillies correspond à la vilenie de son cœur. En tout cela, c'est encore du symbolisme. Il faut que le Merle soit le contraire de Chantecler, et que Chantecler ait pour le Merle le mépris que Lamartine témoignait au caricaturiste du *Charivari*. Il plane au-dessus de ces attaques venimeuses ; elles ne lui deviendront meurtrières que lorsque l'orage des passions aura brisé le rempart de sa quiétude. Cette heure sonne. L'amour entre dans sa vie, et avec lui le cortège de ses faiblesses, des jalousies, des angoisses, qui aux moments de crise paralysent l'artiste, entravent l'éclosion de l'œuvre d'art... Il rencontre la Faisane. Et désormais c'en est fini de son repos.

La Faisane est une jolie personne casquée d'or et cuirassée contre les surprises sentimentales, une indépendante, une révoltée, qui a dépouillé le mâle de ses plumes pour s'en parer. C'est une *féministe*. Elle repousse avec dédain les hommages du Coq et ne commence à s'intéresser à lui que lorsqu'elle le voit menacé par la conjuration des oiseaux nocturnes. Ainsi s'accumulent les épreuves devant Chantecler. Le génie, faiseur de lumière, gêne les scélérates entreprises des êtres tortueux qui peuplent les ténèbres. Désireux de prolonger la nuit propice à leurs crimes, et persuadés que si le Coq ne chantait plus, elle durerait éternellement, les hiboux ont résolu d'assassiner le chanteur. Ils ont pour complices tous ceux que la gloire de Chantecler offusque et qui ont une raison quelconque de le haïr : le Chat — parce que le Chien l'aime ; — le Dindon — parce que « l'ayant vu poussin, il ne l'admet pas coq » ; — le Canard, parce qu'il est jaloux de sa patte étoilée, le Poulet de son plumage, le Chapon de sa virilité ; — la Taupe parce « qu'elle ne l'a jamais vu ». Chantecler,

dédaigneux de ces complots, poursuit sa tâche accoutumée ; chaque matin, infatigable, il secoue par d'héroïques cocoricos la paresse du soleil. Et la Faisane, curieuse, incrédule, l'interroge. Est-ce que vraiment il a le pouvoir de faire lever l'aurore ? Il s'était promis de lui taire son secret. Mais il l'aime ; il est faible : il le lui livre.

C'est ici le sommet de l'œuvre, l'épisode que saluent d'ardentes ovations. Cette fin d'acte les justifie par son éloquence, son ampleur, les splendeurs de son lyrisme, et surtout par un feu intérieur dont l'ardeur se communique à la foule et la soulève. Enfin ce duo (on ne l'a point assez remarqué) n'est pas un superbe exercice de rhétorique, ni même uniquement un chant inspiré, mais une scène mouvementée, décrivant une courbe puissante et harmonieuse. C'est du « théâtre », et du théâtre tragique, exprimant, dans une langue riche des sucs du sol nourricier, des sentiments cornéliens. Chantecler décrit à la Faisane attentive ce qu'il croit être le mystère de sa force. Il gratte le sable jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'humus noir et doux, la bonne terre. Alors, solidement planté sur elle, il sent la sève profonde monter en lui, et il chante... Et s'il chante, ce n'est ni par égoïsme, ni par orgueil, mais parce que le cri impérieux de sa conscience lui ordonne de chanter et que tel est son devoir.

> Je pense à la lumière et non pas à la gloire.
> Chanter, c'est ma façon de me battre et de croire.
> Et si, de tous les chants, mon chant est le plus clair,
> C'est que je chante clair, afin qu'il fasse clair.

Que sa « voix dispense la clarté », il en est sûr, et la Faisane, gagnée par cette brûlante foi, commence à le croire. A chaque question qu'elle lui pose, il fait une réponse victorieuse. S'il chante le jour, c'est qu'il s'exerce pour le lendemain. Il ne se charge pas d'expliquer les lois éternelles de l'univers ; il les ignore ; il

se soumet aux saintes lois du travail. Ce sont les meilleures.

> Je ne sais pas très bien ce que c'est que le monde.
> Mais je chante pour mon vallon, en souhaitant
> Que dans chaque vallon un coq en fasse autant.

Et le moment d'agir est venu. Le jour est proche. Chantecler, droit sur ses ergots, lance à l'aube un cocorico sonore, l'invitant à se lever. Exalté par l'amour de la Faisane, jamais il n'eut plus de vaillance, de vigueur. Oui, dit-il, dans un vers superbe, oui

> ...Je sens le sillon qui me monte à la gorge.

Les étoiles pâlissent, les collines rosissent. Chantecler redouble d'énergie. Tout à coup, un rayon d'or l'illumine. Et la Faisane, éperdue de stupeur et d'admiration, amoureusement pressée contre sa poitrine, s'écrie :

> J'écoute se lever le soleil dans ton cœur.

Vous voyez l'évolution de la scène. Elle s'achève par un revirement d'une grande beauté. Chantecler, épuisé, chancelle ; il défaille ; il s'attriste ; il confie à la Faisane ses pensées mélancoliques. « Ne le répète pas, murmure-t-il ; je doute de moi, je suis modeste, épouvanté de la lourdeur de ma tâche... »

> Oui, dès que j'ai rendu les cieux incandescents,
> L'orgueil qui m'enlevait tombe. Je redescends...
> Comment moi, si petit, j'ai fait l'aurore immense
> Et l'ayant faite il faut que je la recommence ?
> Mais je ne pourrai pas !

Ainsi l'artiste, son grand effort accompli, ressent l'effroi de ne pouvoir le poursuivre. La Faisane le rassure, le console, lui jure que désormais elle partage sa foi. Et voici que les hameaux s'éveillent, que tinte *l'Angelus*, que le forgeron frappe sur l'enclume, et que, au

loin, chantent d'autres coqs. Et Chantecler reprend courage en proclamant la fécondité de son labeur... Jamais ces choses fortes et saines, le goût du travail, l'attachement au terroir, l'allégresse du devoir noblement et gaiement rempli, jamais ces vertus essentielles n'avaient été plus virilement exaltées... Il y eut là une minute où nous fûmes secoués par le grand frisson de l'art et par un large souffle d'émotion française.

Ah ! si cette émotion ne s'était pas refroidie ; si cet acte avait été immédiatement suivi du dernier, si entre eux deux ne s'était traîtreusement glissé un tableau mal venu, d'une réalisation maladroite et d'ailleurs presque impossible, quel triomphe ! Je sais que M. Rostand, quoique son malencontreux troisième acte ait failli faire chavirer la pièce, y demeure attaché, et que toute objection qui le vise lui est pénible, et qu'il le considère comme indispensable au développment du caractère de Chantecler. Théoriquement il a raison. Oui, il était utile de montrer les obstacles s'amonceler contre le génie de l'artiste et l'éclosion de son œuvre... Nous l'avions vu en butte à la haine barbare des oiseaux de nuit, à l'inquisition affectueuse et tenace de sa maîtresse, aux persécutions du scepticisme et de la blague : pour lui, autant de causes de trouble... Il fallait effectivement, pour l'amener au découragement suprême, le mettre aux prises avec le cosmopolitisme littéraire, l'envie et la concurrence professionnelle, la pédanterie et l'imbécillité mondaine...

Voici ce que l'auteur a imaginé.

Parmi les volatiles de la basse-cour, jacasse et minaude la Pintade. Cette marquise de Rambouillet protège, héberge les poètes ; elle les reçoit de cinq à sept dans un coin du potager, et leur offre à picorer des grains de groseille en causant littérature. Le roi de son salon est le Paon, grandiloquent et abscons, qui s'analyse soi-même en ce distique :

Je suis Prêtre-Pétrone et Mécène-Messie,
Volatile et volatilisateur de mots...

Sa fonction est de découvrir des animaux bizarres et de les amener chez la bonne dame, de produire et de rendre célèbre

Tout animal étrange et surtout étranger.

Le solitaire Chantecler, qui déteste ce qui n'est pas sain, franc et français, fuirait ce milieu ; mais la Faisane y fréquente, il ne peut souffrir qu'elle y vienne sans lui. Il l'y suit donc. Et puis les railleries du Merle, niant sa foi et sa bonne foi, traitant de « roublard » le grand poète sincère, l'ont blessé. Il sait qu'un piège lui est tendu, qu'un certain coq de combat, armé contre lui, l'attend au *five o'clok* de la Pintade et cherchera à le trucider. Il relève le défi. Il affrontera le péril. Ce duel et la peinture épigrammatique de ces mœurs décadentes forment la matière du troisième acte. M. Rostand l'a écrit loin de Paris, dans sa retraite, avec ses souvenirs de dix ans, et l'écho, un peu trompeur, des conversations parlées et des gazettes... Tandis que les autres parties de l'ouvrage sont imprégnées de sensations fortes et directement perçues, celle-ci n'est nourrie que d'une observation de seconde main ; il semble qu'elle soit « faite de chic » ; elle paraît, par comparaison, superficielle et artificielle. Assurément il existe, il existera toujours des Cathos, des Mascarille, des Philaminte, des Trissotin... On récrira *le Monde où l'on s'ennuie*... Malheureusement la Pintade et le Paon de M. Rostand sont d'avant-hier. Cela se sent. Et le rôle de la Pintade est par trop sommaire, et le gloussement du Paon inintelligible, et le défilé des coqs monstrueux — ses « trouvailles » — interminable, et la rencontre de Chantecler et du Spadassin puérilement réglée. Ce tableau satirique, succédant à la belle et puissante fresque du précédent, au lieu de l'effet de comique aris-

tophanesque que l'auteur en attendait, n'a éveillé qu'une impression papillotante, vaine et morne... (J'ajoute que d'indispensables coups de ciseau l'ont maintenant allégé et réduit à des proportions plus raisonnables.)

Il contient néanmoins une jolie idée et un morceau vigoureux. L'idée, c'est de faire passer sur la scène l'ombre lourde et planante d'un épervier, et de montrer tous les volatiles, sous cette menace, se rapprocher instinctivement de Chantecler, — le coq du clocher, de la patrie, — sachant bien qu'à l'heure du danger, on ne peut compter que sur lui... Le morceau brillant, c'est le déluge d'invectives qu'Alceste-Chantecler verse sur la tête du Merle, du vilain Merle qui cherche à imiter le Moineau parisien. Il se soulage ; il lui inflige — dans son propre langage — un rude sermon. Il retrouve la verdeur de sa voix, un moment paralysée par l'influence corruptrice des barbares.

Ah ! tu veux l'imiter, ce fou qui fait des niches,
Mais de l'Arc de Triomphe habite les corniches
Et les trous de la barricade ! Le Moineau
Qui chante sous le plomb et rit devant la broche ?
Il faut savoir mourir pour s'appeler Gavroche !

Chanteclerc n'a plus qu'un désir : gagner avec Célimène quelque endroit écarté, où « d'être un coq d'honneur il ait la liberté ». Tous deux ils se sauvent vers l'épaisseur des fourrés. Un décor fériquement évocateur de Jusseaume nous introduit au cœur de cette forêt, dans laquelle errent les amants... Les feuilles frissonnent ; Jeannot lapin sommeille dans son terrier ; le docte Pivert vaticine du haut de sa branche ; l'araignée tisse sa toile ; des gazouillis confus bruissent de toute part ; c'est une symphonie pastorale. Chantecler, saturé de volupté, s'ennuie ; il éprouve la nostalgie de la vie normale, du travail paisible, du devoir ponctuel, du poulailler, de la règle. Il téléphone dans le cornet

d'un liseron pour avoir des nouvelles de ses poules. Et l'impérieuse Faisane est jalouse de cette sollicitude, jalouse de l'art qui lui prend Chantecler ; elle le lui dispute ; elle veut qu'il soit à elle tout entier et qu'il subisse sa domination ; Chantecler est obligé de se cacher d'elle pour chanter ; elle ne lui permet de pousser qu'un cri — un seul — chaque matin ; et même à mesure qu'elle le voit plus faible devenant plus exigeante, curieuse de s'assurer si vraiment Chantecler fait bien lever le soleil (car elle doute toujours de son génie), elle le supplie de demeurer un jour sans chanter... C'est le commencement des désillusions... Les yeux de l'Artiste s'ouvrent... Il se croyait le chanteur unique, le roi des chanteurs ; les Crapauds, vils et visqueux, sont venus lui dire qu'il a détrôné le Rossignol. Et voici que le Rossignol — qu'il ne connaissait pas — égrène sa mélodie. Et Chantecler l'écoute en extase, et son propre chant, son cri brutal et terrestre lui fait honte auprès de ce chant aérien... Un coup de feu interrompt le musicien : la cruelle main des hommes a tué le Rossignol. Chantecler tombe dans une grande tristesse. Alors la perfide Faisane le caresse, le berce, l'endort ; — elle poursuit son idée ; — la nuit se dissipe, l'ombre luit. Elle triomphe. (Toujours l'amante et l'amant sont des adversaires.) Le soleil se lève quoique Chantecler soit resté muet. L'Artiste, désabusé, se désespère... Il songe à la mort. Soudain, des notes de cristal descendent du ciel : *Tio, tio, tio !...* Un autre Rossignol remplace celui qu'ont assassiné les hommes. Et cette seconde voix n'est pas moins suave, et ce second musicien n'est pas moins vaillant. Chantecler redresse la tête et reprend courage : il a compris la leçon.

Il faut un rossignol toujours dans la forêt,
Et dans l'âme une foi si bien habituée,
Qu'elle y revienne encor, après qu'on l'a tuée...

Il partira, il quittera l'amour déprimant de sa Fai-

sane, il retournera au labeur quotidien. S'il a perdu sa principale illusion, il en est une du moins qu'il a gardée : il croit à la divine vertu du travail, qui console du présent et prépare l'avenir :

Et si je chante, exact, sonore ; et si, sonore,
Exact, bien après moi, pendant longtemps encore,
Chaque ferme a son coq qui chante dans sa cour.
Je crois qu'il n'y aura plus de nuit...
...Quand ?
...Un jour !

Telle est la conclusion du drame ; la Faisane domptée vivra dans le poulailler près de son maître. Et Chantecler résigné, trempé par l'épreuve, redevenu allègre, chantera.

Considérée dans ses grandes lignes, on voit à quoi se ramène la pièce de M. Rostand : à une aventure très simple, et par son fond très banale. Supposez que ses personnages, dépouillés de leurs plumes, reprennent l'aspect extérieur de ce qu'ils sont en réalité : des hommes. Qu'avons-nous ? Quelque chose comme une réédition de la *Sapho* d'Alphonse Daudet, avec un dénouement moins pessimiste, l'éternelle et vieille histoire des angoisses, des luttes, des doutes, des tourments passionnels, des nobles chimères, des rêves brisés de l'artiste créateur... Ces vastes sujets sont les plus difficiles à traiter ; entre des mains faibles et médiocres, ils deviennent odieux ; ils tournent à la vulgarité ; ils exhalent une écœurante odeur de lieu commun. S'ils ne sont les plus hauts, ils sont les plus plats du monde. Considérez les discours que tient Chantecler, son apologie du devoir, sa haine de l'ironie, son furieux amour du sol natal, son antipathie contre l'étranger. Voyez ce que seraient de tels développements dans une bouche purement humaine. Que de vérités éternelles, depuis longtemps établies ! Que de truismes ! Ces idées ne tirent leur valeur que de leur forme et de la flamme intérieure qui les illumine et les échauffe. Et ceci, c'est le miracle

de la poésie. Elle pare les objets, les transfigure, leur communique le relief, la couleur... Elle ne dit pas uniment les choses, elle en fait des symboles... Et à la plus pauvre des choses, le symbole prête une élévation ou des grâces. Or, il n'y a que des symboles dans *Chantecler*. Pour les énumérer, il me faudrait citer toutes les scènes, tous les vers... Chacun des personnages : symbole ; chacun des décors : symbole... Symboles, les chênes aux troncs centenaires ; symboles, les brins d'herbe ; symbole, le liseron-téléphone ; symbole, la bave gluante des crapauds ; symboles, la niche du Chien, et sa chaîne, et ses bons yeux où l'hérédité de vingt générations domestiques et fidèles se reflète ; symbole, la queue aux cent prunelles du Paon ; symboles, les bésicles des oiseaux nocturnes et le vol oppressant de l'épervier. Dans le grand lac de cette œuvre, il y a des milliers de vagues, et tous ces flots pressés sont des symboles. Symboles tragiques, ou plaisants, ou sentimentaux, ou philosophiques. M. Rostand excelle à trouver l'image saisissante qui traduit avec intensité sa pensée et la grave dans la mémoire de l'auditeur. Au cours de l'émouvante scène du second acte, lorsque Chantecler, épuisé, s'arrête, la tâche achevée, et que retentissent au loin les *cocoricos* des autres coqs : « Peut-être, dit la Faisane, le Soleil s'imagine-t-il que ce sont ces coqs qui l'ont fait lever. — Qu'importe, reprend Chantecler ; ils ne viennent qu'après moi ; je suis celui qui devine, annonce et crée :

Ils croient à la clarté dès qu'ils peuvent la voir.

LA FAISANE

Ils chantent dans du bleu.

CHANTECLER

Je chante dans du noir.
Ma chanson s'éleva dans l'ombre et la première...
C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière.

LA FAISANE

Chanter en même temps que toi...

CHANTECLER

Ça ne fait rien.
Leurs chants prennent du sens en se mêlant au mien,
Et ces cocoricos tardifs, mais qui font nombre
Hâtent, sans le savoir, la retraite de l'ombre.

En quelques phrases métaphoriques se trouve ainsi résumé le caractère de Chantecler, noble comme Cyrano, généreux comme Don Quichotte, exempt d'envie, ne songeant qu'au but à atteindre, heureux et non jaloux des activités qui le secondent. Les trouvailles de ce genre abondent chez M. Rostand. Nul poète n'a plus d'imagination, de souplesse, un rythme plus divers, plus capricieux, plus fantaisiste, passant du haut lyrisme à la bouffonnerie, de la beauté sereine et grave (voyez l'*Hymne au Soleil*) à la jonglerie funambulesque. Son vers possède une étonnante plasticité ; il donne la sensation immédiate, l'illusion même du contact de l'objet. Rappelez-vous dans *la Samaritaine* la description de la cruche ruisselante :

Tu vois cette eau, cette eau si pure et si limpide
Que lorsqu'il en est plein le vase semble vide,
Si fraîche que l'on voit en larmes de lueur,
En perles de clarté ruisseler la sueur,
La sueur de fraîcheur que l'amphore pansue
Par tous les pores fins de son argile sue.

Chantecler contient beaucoup de ces vers, non sans recherche, mais expressifs, qui traduisent, en même temps que le sentiment intérieur, l'aspect physique du personnage, « l'aile en ouate » du hibou, le vol bourdonnant de la guêpe et de l'abeille, le sifflet aigu du merle, la discrète irradiation du « petit ventre » du ver luisant, le fil de l'araignée. Parfois cette imitation est poussée si loin qu'elle impressionne trop vivement le spectateur et l'offense. Il n'endure qu'avec répulsion

« les pustules et la bave » du crapaud et le signifie nettement par ses murmures.

L'abus d'une qualité conduit aux défauts. Quelquefois la surprenante dextérité de Rostand imprime au vers une allure d'équilibriste, de gymnaste, d' « homme caoutchouc », le désarticule à tel point que le public, encore accoutumé à la majesté régulière du vers classique, en est offusqué. Il lui reproche d'user immodérément des jeux de mots ; et je sais bien que ces calembours rimés sont intentionnellement placés dans la bouche boulevardière du Merle. Mais visiblement le poète — comme Banville, comme Bergerat, comme Hugo lui-même (relisez *la Forêt mouillée*) — s'en amuse il cède volontiers au plaisir, au petit vertige du tour de force... Ce n'est pas le Merle, c'est Chantecler qui dit quelque part :

On voit luire l'œil rose
Du lapin que l'esprit, quand tu l'atteins, te pose.

Et je sais encore ce que l'auteur m'opposera pour sa défense : que le génie peut sourire, que Chantecler n'est pas forcé de demeurer toujours solennel, et qu'au surplus, devisant trop fréquemment avec le Merle, il se laisse contaminer par la contagion du mauvais goût. N'empêche qu'il y a réellement en l'auteur de *Cyrano* un amour exagéré du subtil et du précieux qui subsiste, et malgré tout l'influence. Chantecler croit « scandaliser la charrette », et c'est pour cela, dit-il, qu'elle « lève au ciel ses deux brancards ». Il dit encore :

Mes cris font à la nuit, qu'ils percent sous ses voiles,
Ces blessures de jour qu'on prend pour des étoiles.

Mais à côté de ces erreurs, que d'endroits magnifiques, quelle éloquence, quelle émotion ! La pièce renferme des ruisselets sinueux, des arbres nains japonais aux ramures contournées, mais également des arbres géants dressés vers l'azur, et de larges fleuves où coule

une eau profonde et limpide. Quand la prodigieuse ingéniosité de M. Rostand ne le dessert pas, elle lui suggère de ces bonheurs d'expression, de ces rencontres hardies et neuves qui n'appartiennent qu'à lui et constituent, si l'on peut dire, sa « marque ». Et c'est à cause de ce cisèlement du détail que ses œuvres gagnent à être réentendues, comme les partitions richement et savamment orchestrées...

L'interprétation de *Chantecler* ne saurait être louée sans beaucoup de restrictions. M. Guitry — vous n'ignorez pas après combien de péripéties — a assumé la charge et l'honneur du rôle qui devait couronner la carrière du pauvre Coquelin. Il n'y est pas complet, obligé de lutter contre son tempérament, contre sa physionomie, contre le tour familier de son esprit et l'accent ironique de sa parole. Il fait du personnage un être triste, amer et rêveur, un Hamlet. Or Chantecler ne s'assombrit qu'après que les soucis amoureux, et la méchanceté des hommes ont troublé sa vie. Jusque-là, pendant le premier acte, il est turbulent, triomphant, il arbore sa crête ainsi qu'un drapeau, il éclate d'orgueil, il s'ébroue dans la lumière. Ecoutez-le :

Soyons gai d'être coq.
Je suis beau, je suis fier, je marche, je m'arrête,
J'esquisse une gambade en de brusques écarts.
A demain les soucis ! Mâchonnons un brin d'orge ;
Soyons gai !...

Il n'y a pas chez M. Guitry assez d'épanouissement, d'ivresse extérieure, de fanfare. Au second acte, s'il est solide et puissant, il ne fait pas suffisamment sentir le bonheur inouï de la création victorieuse et l'épuisement extasié qui la suit. Il ne se montre supérieur que dans la virulente apostrophe au Merle. Là, il se retrouve. C'est un grand Merle cinglant le petit Merle. Enfin, au dernier acte, il exprime avec une émotion douloureuse, âpre et profonde, la souffrance de l'artiste désabusé.

Ici, le rôle rentre dans la nature de l'interprète, qui est un homme moderne, inquiet et torturé, mais qui n'est pas un héros. Ceci n'enlève rien au merveilleux talent de M. Guitry... Hélas! il n'y a pas de talent universel... Je suis sûr que l'acteur a pénétré finement toutes les intentions de l'auteur, et cependant il ne les réalise pas. Il est trahi par ses moyens d'expression.

De Mme Simone, que vous dirai-je?... Elle possède des dons rares : l'intelligence, la volonté, la force. Mais cette force est sèche, cette volonté dure, cette intelligence positive. Elle n'a ni la noblesse, ni le charme enveloppant, ni la sensibilité. Elle confond le lyrisme avec la déclamation froidement véhémente et tendue. Elle ne sera jamais l'interprète des poètes. Qu'elle revienne à la prose. C'est son domaine.

M. Jean Coquelin joue Patou. Il rend avec bonhomie et sincérité la physionomie bourrue, grognonne, dévouée, généreuse, attendrie de ce bon chien. Mlle Mellot, en modulant d'une voix célestement mélodieuse les couplets du Rossignol, s'est révélée belle diseuse de vers, mieux que cela, délicieuse artiste. On l'a acclamée. J'adresse encore des compliments à MM. Dorival, Mosnier, Renoir, Laumonier; j'en accorde de moindres à Mme Augustine Leriche.

J'ai gardé pour la fin Félix Galipaux. Il fut, sous les traits du Merle, notre récréation, notre joie. Le rôle est fait pour lui; il est fait pour le rôle. Du Merle, Galipaux a la drôlerie, l'agilité clownesque, l'effronterie, la malice; de Galipaux le Merle a la verve trépidante, la voix gouailleuse, le toupet. Galipaux cabriole comme le Merle; le Merle blague comme Galipaux.

Concluons... J'ai essayé de juger le nouvel ouvrage de M. Rostand, en l'isolant des circonstances un peu trop extraordinaires qui précédèrent et accompagnèrent son enfantement. Je déplore ce débordement de publicité. Si matériellement l'auteur en bénéficie, il en souffrira moralement, et cela est mélancolique, et cela est

inévitable. La logique inéluctable des choses l'exige ainsi... Mais ce sont des considérations où n'entre pas la critique. Elle ne regarde que l'œuvre. Je n'ai point dissimulé les défauts de *Chantecler* ; j'ai dit à quel point j'en admirais et j'en sentais les beautés. Elles sont telles, qu'elles attirent et retiennent, et qu'une indéfinissable séduction en émane... Je doute que cette pièce obtienne le succès colossal et incontesté de *Cyrano* ; pourtant la même âme y palpite, une âme amie de la grandeur, de la vertu, de tout ce qui hausse l'homme vers les cimes. Rostand réveille, assouvit le besoin d'idéal qui sommeille dans la foule. Et c'est la cause profonde de l'empire qu'il exerce sur elle et de la sympathie qu'elle lui voue... Tandis que se déroulait le deuxième acte de *Chantecler*, il semblait qu'une brise salubre, chargée d'odeurs forestières, nous rafraîchît ; et ce nous était un allégement de voir frémir, sur les planches du théâtre où trop souvent la veulerie de nos mœurs s'étale complaisamment, l'aigrette du Coq gaulois...

14 Février 1910.

MM. Guitry, Pierre Magnier, Joubé dans le rôle de *Chantecler*.

En moins d'un mois, *Chantecler* a changé deux fois d'interprètes. M. Guitry a été suppléé par M. Magnier, celui-ci par M. Joubé. Incidemment, M. Albert Lambert s'est essayé dans la principale scène du drame et y a obtenu un immense succès. Il n'est pas indifférent d'examiner ce que des comédiens de complexions, de talents, de moyens si divers, ont fait d'un rôle superbe et terrible ; — superbe, car il permet à l'acteur de déployer toutes ses qualités de force, d'émotion et de grâce ; terrible, parce qu'il lui impose une énorme dépense d'énergie. Ce personnage ne peut, sous peine de s'évanouir, être joué avec négligence, du bout des

lèvres. Ses traits caractéristiques sont l'enthousiasme et le courage. Chantecler — symbole du poète ou de l'artiste — croit à sa mission, à son œuvre. Même déçu, trahi, il réagit contre l'écroulement de ses illusions, il continue de croire à la loi sacrée du devoir et du travail. A sa vanité impétueuse et candide, s'opposent la sournoise férocité des Oiseaux de Nuit, la bassesse du Merle. Il faut que ce contraste soit nettement marqué, — sans quoi la pièce demeure inintelligible, — il faut qu'une sorte d'ardeur généreuse et combative émane du Coq, éclate dans sa voix, dans son allure. Il faut en un mot qu'il ait de « l'âme ».

Je ne veux pas rééditer les critiques dirigées contre l'interprétation de M. Guitry, raviver de fâcheuses querelles, contrister un comédien dont j'admire l'art sobre, humain et vrai. L'erreur initiale fut de lui avoir confié une tâche qu'il n'aurait pu remplir que s'il avait cessé d'être lui-même. Ses dons les plus merveilleux, son ironie douloureuse ou souriante, la savoureuse amertume de son esprit, le scepticisme de sa sagesse désabusée devenaient des contresens qui faussaient le personnage. Une transformation radicale, totale eût été nécessaire. Elle eût coûté à l'acteur un colossal effort, impossible à renouveler chaque soir. Il n'aurait donné une impression de sincérité qu'en n'étant pas sincère, qu'en greffant une personnalité d'emprunt sur la sienne propre. Inextricable difficulté, à laquelle se heurte tout artiste qui se mesure à un rôle diamétralement opposé à son tempérament. S'il le joue avec sa nature, il le trahit ; si pour le jouer il se dompte, cette victoire n'est que momentanée, et comme elle lui est pénible, il n'y persévère pas.

Chassez le naturel, il revient au galop.

Il bannit une contrainte ennuyeuse, il se relâche. Et il se juge. Accoutumé aux triomphes, il souffre de l'infériorité relative qu'intérieurement il se reproche ; il se

désintéresse de l'ouvrage qui lui vaut une humiliation passagère ; son jeu se ressent de cette désaffection... De tout cela résulte une mauvaise humeur générale. Telle est, je pense, ramenée à ses proportions réelles, l'aventure de M. Guitry. Il fut un Chantecler chagrin, maussade, sans élan ; il ne rendit avec vérité que le troisième acte et les endroits où il avait à traduire la lassitude et la tristesse du Coq. Il dit ainsi quelques vers d'une façon émouvante, profonde. L'ensemble demeura terne et glacé.

Son successeur M. Pierre Magnier ne le surpassa point, et le fit presque regretter. Je ne sais si ce soir-là il était mal disposé ; il interpréta la pièce vulgairement, mollement, ou — c'est la pire des choses — avec la chaleur artificielle du ténor dont la voix chante et dont la sensibilité ne vibre pas, et dont la pensée est absente, distraite. M. Magnier a de belles notes cuivrées, une mâle prestance, de la vigueur. Ces trésors restèrent inutilisés. Non, ce n'est pas possible. Je suis tombé sur un mauvais soir... L'adroit comédien n'aurait pas obtenu, au cours de ses tournées, le succès qui, assure-t-on, l'a partout accueilli, s'il s'était montré si froid.

Je l'attendais au second acte. Pour en exprimer les beautés, l'habileté professionnelle est insuffisante ; l'interprète doit y verser toute sa flamme, toute sa foi, tout son cœur. Cette ample et magnifique scène se divise en trois phases... Chantecler dévoile à la Faisane encore incrédule son secret ; il lui explique comment il fait lever l'aurore ; puis, impatient de la convaincre, il ne démontre plus, il agit ; son cri victorieux arrache le soleil aux ténèbres ; il s'épanouit et s'épuise dans l'effort créateur ; enfin, exténué, confondu, terrifié par la sublimité de son labeur, doutant de soi, craignant de ne pouvoir recommencer le miracle quotidien, il demande à l'amour une certitude, une consolation, un appui... Ces sentiments, ces mouvements que le jeu frémissant, l'ingénuité héroïque et tendre de M. Albert

Lambert nous avaient en quelque sorte révélés, M. Joubé les traduit avec la plus lyrique allégresse, avec la plus pénétrante mélancolie. Il n'a pas l'expérience, ni l'autorité, ni l'envergure de son aîné. Mais il est juvénile, plein de feu, vaillant et charmant, doué d'un organe admirable. Il a dit avec une simplicité cordiale les paroles de confiance et d'espoir de Chantecler :

Je ne sais pas très bien ce que c'est que le monde,
Mais je chante pour mon vallon, en souhaitant
Que dans chaque vallon un coq en fasse autant.

Il a mis une émotion sacrée en ce vers qui symbolise pour le Coq le mystère de son chant et de son œuvre :

Et je sens le sillon qui me monte à la gorge.

Je l'ai surtout aimé dans la seconde partie de la scène. Là il se dépense, il se donne tout entier ; et l'on a l'impression du jeune héros, du jeune chef napoléonien, amant et maître de la victoire. Il commande. La nature obéit.

Horizons ! reprenez à mes cocoricos
Vos lignes de petits peupliers verticaux.

Il est invincible. Il est heureux, car il aime et se croit aimé. Il a l'orgueil d'accomplir une tâche surhumaine et la joie d'y associer sa compagne.

Collines des lointains, précisez vos contours
Faisane, m'aimez-vous ?

LA FAISANE

Nous aimerons toujours
Etre dans le secret des éveilleurs d'aurore

CHANTECLER

Tu me fais mieux chanter. Viens plus près. Collabore.

C'est merveille de voir l'activité hardie et fière, l'intrépidité naïve de M. Joubé. Il vient de conquérir ses galons de tragédien. La plus brillante carrière s'ouvre devant lui.

4 Juillet 1910.

SHAKESPEARE

I

LE MODERNISME DE SHAKESPEARE : MACBETH A SAINT-WANDRILLE.

...Il était huit heures... On nous introduisit dans des appartements Louis XIV, où Célimène et Alceste auraient pu nous recevoir. Quelques dames, coiffées de grands chapeaux gainsborough, quelques messieurs en smoking s'y trouvaient assemblés, attendant le spectacle. Des hommes d'armes vêtus de costumes moyenageux, des demoiselles à hennin circulaient parmi les groupes, sous l'œil étonné des portraits pendus au mur... Nous nous mîmes en marche ; nous gagnâmes une des terrasses du château ; elle s'éployait devant un corps de bâtiment qui me parut dater de Louis XIII ; une grille Renaissance la séparait du parc qu'éclairaient à ce moment les rayons lunaires... Les sorcières dansaient autour d'un feu d'herbes et de branches. Dans le lointain, Macbeth apparut avec ses compagnons ; il ne s'approcha point des infernales vieilles ; il leur jeta des paroles qui se perdirent dans la nuit. Toutefois, nous comprîmes qu'elles lui annonçaient sa royale destinée.

Elles s'évanouirent au milieu des rires et des blasphèmes. Vinrent alors les messagers de Duncan, qui apprirent à Macbeth qu'il était fait, comme on le lui avait prédit, thane de Cawdor. Il gravit les degrés du perron ; nous le vîmes de tout près, pâle, inquiet, remué par les prophéties, troublé par leur première réalisation ; il s'éloigna de Banquo, arpenta les dalles, s'isola, fauchant de son épée des ramures d'arbustes.

— Voyez comme il semble absorbé, murmura Banquo.

Macbeth tressaillit, se ressaisit, s'arracha à ses profondes pensées.

— Allons retrouver le roi...

Il redescendit auprès de Banquo qui le fixait d'un air soupçonneux, prit la bride de son cheval ; la troupe s'éloigna ; les hennissements, les cliquetis du fer, les bruits de pas s'éteignirent. Tout rentra dans le silence. Une fraîche humidité, des odeurs mouillées et amères, des chants d'insectes montaient vers nous...

Nous frissonnions de froid, sinon encore d'épouvante. Nous étions ravis — et l'avouerai-je ? — un peu déçus... il y avait anachronisme entre l'amalgame de ces styles et l'époque du drame ; et puis nous souffrions des mutilations que la main filiale de Maurice Maeterlinck avait dû — bien à regret sans doute — lui infliger. En même temps que les scènes d'exposition, le roi Duncan était supprimé. Or, il est nécessaire qu'on l'aperçoive, qu'on l'entende parler dès le début de la tragédie ; sa bonté qui s'épanche sur Macbeth rendra d'autant plus horrible et pitoyable le coup qui le frappera. C'est une figure charmante que celle de ce monarque affable et paternel ; il est modeste, plein de gratitude envers ses serviteurs, heureux de les récompenser.

— Je ne puis te donner, dit-il à Macbeth, tout ce que tu mérites...

La joie orgueilleuse que ces paroles inspirent au nouveau thane de Cawdor, la reconnaissance qu'il en

éprouve combattent d'abord ses velléités ambitieuses, ses noirs desseins. Il faut que nous assistions à cette lutte, que l'idée primordiale du crime naisse en notre présence, que nous surprenions ses balbutiements, que nous soyons là quand « l'instrument se déclenche ». Macbeth hésite; un reste de loyalisme retient dans le devoir ce cœur tourmenté, mais lorsque Duncan confère à son fils Malcolm le titre de prince de Cumberland et le désigne comme héritier présomptif du trône d'Ecosse, c'en est fait. Ce mot le décide ; la lave jusqu'ici contenue déborde.

— Le prince de Cumberland, gronde-t-il, voilà la marche sur laquelle je dois m'élever ou tomber.

Soudain, sa résolution est prise ; réduit à ses seules forces, il ne pourrait la mener à terme ; il a besoin d'une aide ; il sait où la trouver. Instinctivement, il se tourne vers sa future complice, sa femme. Il lui écrit un billet pour l'instruire de ces événements extraordinaires ; il précède le roi à Inverness, sous prétexte de disposer le château à le mieux accueillir. La vérité, c'est qu'il se hâte de rejoindre la châtelaine, et qu'il attend d'elle un appui et un conseil. Ainsi, tout de suite, les caractères se posent, s'opposent : nous comprenons que Duncan, le débonnaire, sera pour ses assassins une proie facile, et que chez Macbeth la dureté s'allie à la duplicité et à la faiblesse. Ces épisodes sont les assises sur lesquelles s'élèvera l'édifice shakespearien. On ne les détruit pas sans nuire à son équilibre.

Maintenant, nous retournons au château ; des couloirs sinueux, percés dans l'épaisseur des murailles, nous mènent au seuil du grand réfectoire. Imaginez une immense salle, haute comme une nef d'église, féodale et nue, bordée d'une galerie intérieure où l'on accède, du bas, par les degrés d'un ample escalier de chêne. Des croisées ogivales l'éclairent pendant le jour ; le soir, elle est pleine de mystère et de ténèbres. Cette

fois, le cadre est approprié au drame. Sommes-nous à Saint-Wandrille ? Sommes-nous à Inverness ? Nous sommes en un lieu tragique. Et nous ne le voyons point par-delà la rampe, dans un halo de lumière artificielle ; nous y pénétrons, nous y logeons, nous nous mêlons aux acteurs, nous respirons l'atmosphère qui les baigne, nous participons en quelque sorte à leurs gestes. Blottis dans un angle obscur, nous les regardons agir ; il nous frôlent tout ensemble et nous ignorent. Ils n'ont pas devant eux mille spectateurs, qui sollicitent leur attention, et à qui, bon gré mal gré, ils s'adressent. Ils ne jouent point sur une scène truquée, dont le plancher est en pente, et qui n'a que trois murs, le quatrième étant constitué par le public. Cette convention fondamentale se trouve abolie. Ici, tout est vrai : les portes sont de vraies portes, et non des panneaux de toile peinte accolés à des châssis de sapin blanc ; elles sont massives, garnies de lourdes ferrures ; quand un poing furieux les ébranle, la secousse est si forte, le fracas si sonore que nous ne pouvons nous empêcher de tressaillir ; quand elles tournent en grinçant sur leurs gonds rouillés, nous recevons l'âpre caresse de la bise ; nous savons que derrière elle il n'y a pas la lance en arrêt du pompier de service et l'odeur échauffée des coulisses, mais le vol des oiseaux nocturnes et le silence des champs.

Il en résulte un curieux phénomène de transposition, un changement complet d'habitudes. L'illusion, qui tient une place prépondérante dans le plaisir que l'on goûte au théâtre, se crée d'elle-même... Nous n'avons plus besoin d'imaginer ce que le témoignage des sens nous révèle... L'action nous obsède, nous imprègne, nous bouscule, nous roule dans ses ondes tumultueuses ; elle se dépouille de ces artifices traditionnels qui d'ordinaire ne nous choquent pas (nous y sommes dès longtemps accoutumés) et dont la disparition nous stupéfie. Nous n'en croyons pas nos oreilles et nos yeux. Les

personnages ne défilent plus, entre cour et jardin, selon la règle ; ils jaillissent de partout, parcourent en tous sens ces salles familières, vaquent à leur besogne comme si nous n'étions pas là ; ils surgissent à gauche, à droite, tantôt dans la lumière, tantôt dans l'ombre ; quelquefois, nous les avons dans le dos ; il faut nous retourner pour les suivre. A les voir évoluer si librement, nous oublions que ce sont des êtres fictifs ; les passions qu'ils expriment, les actes qu'ils accomplissent prennent un tel accent, un tel relief que le miracle souhaité se produit : l'art se confond avec la nature, le théâtre avec la vie. M. Maeterlinck, Mme Georgette Leblanc nous ont donné, au cours de cette étrange soirée, cinq ou six minutes incomparables.

Ce fut d'abord l'arrivée de Duncan... La lueur des torches scintille à travers les arbres de la forêt... Le cortège approche... Le roi, accompagné de ses gens, pénètre dans la cour d'honneur, met pied à terre, salue lady Macbeth, qui debout sur le seuil lui offre l'appât de son sourire et de sa grâce perfides... Il saisit la main de l'hôtesse, la porte à ses lèvres, entre avec elle au château où un festin magnifique est préparé. L'escorte se disperse, gagne les écuries et les communs ; les officiers de bouche, sortant des cuisines, traversent la cour demeurée vide et se hâtent vers le couvert royal. Et l'animation de cette scène est très suggestive ; elle n'est pas du tout « défilé du Châtelet ».

Pourtant, j'aime mieux celle qui vient à la suite.

Macbeth a quitté la salle où s'achève le repas ; impatient d'apaiser la fièvre qui le dévore, de rafraîchir son front brûlant, il marche tête baissée, il médite ; la nuit est sa confidente. Lady Macbeth, alarmée, court après lui, l'interroge, ranime son audace défaillante. C'est entre les époux complices un dialogue orageux, ponctué par des abois de chien et par les vagues rumeurs de la solitude, coupé de silences, de frissons.

Macbeth jette un coup d'œil anxieux vers les fenêtres illuminées ; il craint qu'un traître ne l'épie, il baisse la voix, il s'accoude à la margelle d'un puits, il joue négligemment avec son couteau et l'on perçoit le choc de la lame sur la pierre... Ces détails, insignifiants par eux-mêmes, soutiennent, colorent, « orchestrent » le drame, l'enveloppent, si j'ose dire, d'un accompagnement symphonique.

Bien émouvante encore, la découverte de la mort du roi. Il a péri sous le poignard de Macbeth ; ses compagnons sont égorgés ; Macduff entre dans la chambre du crime ; il réapparaît, bouleversé, poussant des cris d'effroi. La maison s'éveille, les portes battent, les planchers craquent, les valets passent affolés, rajustant leurs chausses, se brûlant les doigts aux chandelles de résine, et nous, témoins muets de ces choses, nous avons la sensation immédiate du sang répandu, nous croyons assister à quelque terrifiant fait divers...

Enfin, la deuxième apparition des sorcières dans le cloître est d'un grand effet. Ces arceaux à demi-ruinés (ils eussent été neufs du temps de Macbeth et ceci montre qu'il est impossible d'échapper entièrement à la convention), ces mousses, ces lichens, ces herbes folles dressées au milieu des tombes forment un merveilleux décor d'opéra ; il évoque les nonnes de *Robert le Diable* ; l'assassin de Duncan n'y est pas déplacé ; immobile de stupeur, il voit passer — sombre menace — l'innombrable postérité de Banquo. Une lampe électrique projette sur ces ombres des rayons blafards ; j'eusse préféré qu'on s'en remît simplement à la lune du soin de les éclairer ; surtout j'eusse désiré que Malcolm et Macduff ne vinssent pas en ce même endroit comploter contre Macbeth, alors que Shakespeare les fait voyager en Angleterre. Que n'a-t-on transporté la scène — l'admirable scène — loin de l'abbaye, au bout du parc !... Que ne nous y a-t-on conduits ! Pour l'amour de la vraisemblance, nous eussions risqué volontiers le

rhume de cerveau... Et nous nous fussions réchauffés à l'intérieur du château en contemplant la crise somnambulique de lady Macbeth.

Elle est ingénieusement réglée. Tout en haut, à l'extrémité de la galerie, l'huis s'entre-bâille. La criminelle avance d'un pas d'automate, l'œil égaré, tenant la lampe dont la lueur tremblotante joue parmi ses voiles et colore faiblement son visage convulsé. Elle longe l'interminable balcon, s'égare dans les lointains obscurs de la salle, descend les marches du large escalier, revient droit vers nous, en tordant la petite main que tous les parfums de l'Arabie ne réussiraient pas à purifier, puis s'éloigne lentement ; la scène ne diffère pas sensiblement de ce qu'on voit au théâtre, elle est seulement plus proche ; nous la touchons, nous sommes au même plan que le médecin qui l'observe et la commente. Mme Georgette Leblanc l'a rendue pathétiquement ; elle a d'ailleurs composé tout le rôle avec la plus fine intelligence, pénétré et traduit les nuances, les plus subtiles intentions du texte. J'ai beaucoup aimé sa colère haineuse et sourde, son dépit envers un complice sans courage, le baiser qu'elle lui donne quand, dans un sursaut d'énergie, il a prescrit l'assassinat de Banquo, — baiser de joie et d'espoir, baiser lascif de la fille qui récompense son « homme » pour un coup de surin bien asséné. Après le repas terrible où la raison de Macbeth vacille, elle a eu un tragique accablement, l'égarement avant-coureur du suicide. Et ce fut là un moment superbe.

Je n'ai pas dissimulé les imperfections, les lacunes de cette tentative originale. Elle se heurtait à de certaines impossibilité matérielles ; il lui a fallu user de quelques tricheries envers l'œuvre ; par là, elle l'a trahie, mais, par d'autres côtés, elle l'a servie merveilleusement ; elle a fait ressortir avec une intensité prodigieuse le réalisme de Shakespeare, ce qu'on peut appeler sa

modernité... Durant trois heures, nous avons vécu dans l'intimité étroite du couple monstrueux enfanté par le génie shakespearien... Monstrueux ?... Non, pas même... Il ne l'est qu'à la surface... Observés de tout près et regardés face à face, ces personnages, que d'innombrables gloses et l'auréole de la scène ont grossis, se ramènent aux proportions de l'humanité moyenne. C'est un homme et c'est une femme, ni plus ni moins : deux misérables, ou plutôt deux malheureux. Ils font horreur et surtout ils font pitié. On sent qu'une sorte de vertige les fascine, les entraîne, et qu'ils ne sont pas maîtres de s'arrêter, et qu'ils iront, de chute en chute, jusqu'au bout, jusqu'à l'abîme où ils sombreront. Ils ne se confondent pas, ils se complètent, ils réagissent l'un sur l'autre ; chacun d'eux possède une physionomie, dont les traits sont gravés en traits de feu. Types individuels, types généraux, ils expriment l'effort parallèle de deux volontés tendues vers le mal, ils symbolisent la *complicité*... Partout où le mâle et la femelle s'unissent dans un dessein déloyal ou sanguinaire, que ce soit autour d'un trône, autour d'un foyer de paysan, autour du « zinc » d'un mastroquet des faubourgs, partout on retrouve Macbeth et lady Macbeth ; ils rôdent par les rues louches des villes ; quelquefois, ils se dissimulent sous une apparence civilisée, on ne les reconnaît point ; quelquefois, ils restent inoffensifs, ils forment des projets qu'ils ne peuvent exécuter. Pourtant, leur âme atroce subsiste ; elle est éternelle ; ces deux figures — comme Caïn etAbel — représentent un des profils fondamentaux de la race humaine.

L'homme est médiocre, moins foncièrement mauvais que la femme, mais intellectuellement inférieur. Elle le stimule, le domine, guide son bras ; il cède à l'impulsion et frappe comme une brute ; avant de frapper, il tremble ; après avoir frappé, il a peur. Il a des appétits violents, il veut les assouvir ; mais, comme on dit dans le peuple, il « manque d'estomac ». Ecoutez-le...

La vague pensée du crime est née dans son épais cerveau. Les paroles de la sorcière y résonnent... Il sait qu'il sera roi, il est résolu à l'être ; sa crédulité espère que les événements s'arrangeront d'eux-mêmes pour lui livrer la couronne :

— La chance peut m'élever sans que je bouge.

Peut-être demeurerait-il dans l'indécision, mais lady Macbeth l'aiguillonne ; l'ambition féminine est impatiente ; l'obstacle l'irrite, l'attente l'énerve ; elle va trop vite, et c'est le plus souvent ce qui la perd. Devant les conseils directs, impérieux qu'elle lui glisse à l'oreille, il hésite encore.

— Nous en parlerons plus tard, déclare-t-il.

Il se défend. Elle revient à la charge. Il mollit. Elle redouble. Oh ! la ténacité des femmes qui veulent être obéies ! Rien ne résiste à leur implacable obsession. L'homme consent par lassitude, par amour de la paix, et aussi par suggestion. La même parole sans cesse répétée agit mécaniquement, s'insinue dans l'esprit qui d'abord la rejetait, et peu à peu s'y installe. Lady Macbeth juge Macbeth à sa valeur, elle le méprise ; elle le voit tel qu'il est, sans ressort, dénué de noblesse ; elle sait que ce qu'il redoute, ce n'est pas la vindicte divine, mais le châtiment terrestre, et qu'il appréhende seulement d' « être pincé ». Il ne s'en cache pas, d'ailleurs :

— Si le coup était tout et terminait tout, dit-il bassement, nous risquerions la vie future, mais on nous punit ici ; les hommes ont leur justice.

Pas plus que lui, elle n'a la crainte de Dieu, et cette impiété est aussi une chose très moderne. Le prodigieux Shakespeare avait prévu la Gigolette et l'Apache ! Lady Macbeth s'épuise à remonter son piteux « associé », elle prévient ses « gaffes », et les répare ; elle lui prodigue les recommandations de détail, comme une mère qui surveille l'éducation de son fils :

— Souris, sois enjoué, efface ce pli de ton front : il

te trahirait ; porte la bienvenue dans l'œil, sur la main, sur la langue ; sois le serpent sous la fleur.

Et avec quelle lucidité elle lit en lui !

— Tu as de l'ambition, mais non pas la malice qui doit la seconder ; ce que tu veux hautement, tu le voudrais saintement.

Quand les exhortations amicales sont inefficaces, elle récrimine ; elle feint de douter de l'amour de Macbeth ; et si cela est encore insuffisant, elle recourt à l'invective ; elle l'insulte, le traite de lâche, lui rappelle les serments qu'il a proférés, lui propose en exemple sa propre fermeté, lui fait honte :

— J'ai allaité, et je sais comme il est bon d'aimer le petit qui me tette ; eh bien, au moment où il me souriait, j'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os et je lui aurais fait jaillir la cervelle, si j'avais juré comme tu as juré ceci !

Que ne peut-elle se passer de lui, être la propre exécutrice du plan qu'elle a conçu ! Sa main n'est pas aussi dure que son cœur ; elle a besoin comme instrument d'un bras viril, il lui faut la certitude de la victoire. Elle fait tuer ; elle ne tue elle-même que quand l'ennemi est ivre, inerte, incapable de résister, déjà abattu : et alors elle l'achève. Oui, certes, elle méprise Macbeth. Elle ne lui rend une part de son estime que lorsqu'il concerte, en dehors d'elle et sans l'en avoir instruite, l'assassinat de Banquo... Se serait-elle trompée ? Serait-il vraiment un homme ? C'est à ce moment qu'elle lui donne un baiser brûlant, le premier baiser sincère qu'elle lui ait jamais accordé... L'illusion ne dure pas. Bientôt après, il retombe dans ses perplexités, dans ses épouvantes ; il aperçoit les plaies qu'il a faites, les têtes qu'il a coupées. Elle l'apaise, elle l'excuse, congédie les hôtes du banquet interrompu ; et cette fois — la nuance est à noter — elle ne se fâche plus ; à sa fureur coutumière, succède une morne détresse ; elle cesse de réagir, elle n'a plus d'énergie. C'est qu'à cette minute précise,

éclôt dans ces âmes différentes, mais jumelles, non pas, comme on l'a dit trop souvent, le remords, mais la folie ; une folie intermittente, à demi-lucide, folie sanguinaire chez l'homme, hallucination hystérique chez la femme, folie qui aboutit pour tous deux au dégoût de vivre.

— Je suis gorgé d'horreurs, s'écrie Macbeth, rien ne peut plus me faire tressaillir. Court flambeau, éteins-toi. La vie n'est qu'une ombre errante, un pauvre histrion qui se pavane, et dont, après cela, on n'entend plus parler. Soufflez, vents ! Accourez, désastres ! Que je périsse du moins avec mon harnais sur le dos !

S'il n'a pas le courage moral, il a le courage du soldat habitué à braver la mort, il est fataliste...

Ainsi se dessine la courbe de ces caractères marqués de traits éternels... Tout au plus y pourrait-on relever deux invraisemblances psychologiques. Il est surprenant que Macbeth, à l'heure du châtiment, ne se retourne pas contre sa complice, ne lui reproche pas les maux où ses pernicieux conseils l'ont précipité, ne lui tienne pas le langage que Phèdre tient à Œnone. Lorsqu'il apprend sa fin, il reste insensible, il n'a pas une parole de haine ou de regret. Nous ne discernons pas ses sentiments... Il est singulier aussi que l'artificieuse et souple lady Macbeth n'accompagne pas dans la lande son époux quand il vient chercher l'horoscope des sorcières. Cette effrayante petite femme n'est guère superstitieuse, ni curieuse, ni angoissée d'inconnu, ni avide de consulter les chiromanciennes. C'est le seul point par où elle ne soit pas actuelle !...

Voilà quelques-unes des impressions dont nous fûmes assaillis, pendant que, sous la conduite d'un écuyer du roi Duncan, nous errions dans le labyrinthe de Saint-Wandrille. La sombre poésie du drame nous enveloppait, tombait des plafonds, jaillissait du sol, suintait des vieilles pierres. Le texte s'illuminait... Ses métaphores qui semblent à la lecture n'être que des images de rhétorique, prenaient un sens :

— Epaissis-toi, nuit ; enveloppe-toi de la fumée la plus noire de l'enfer, afin que mon couteau affilé ne voie pas la blessure qu'il va faire.

La nuit s'épaississait, effectivement ; le couteau luisait. Quand Duncan dit à Banquo : « Ce château est plaisant ; aucune frise saillante, aucune corniche où le martinet n'ait édifié son logis », nous cherchâmes des yeux, au-dessus des portes, les nids d'hirondelles. Et nous entendîmes réellement le hululement du hibou, le chant du grillon ; nous crûmes apercevoir les corbeaux qui glacent d'effroi Macbeth, le « vol des corbeaux vers le bois rempli de feux ». Jamais nous ne sentîmes si fortement l'odeur shakespearienne du paysage mêlé à l'action, et ce qu'ajoute de couleur à un personnage la perception de l'atmosphère où il se meut, et combien la nature extérieure et la nature morale sont inextricablement liées... L'esprit de Shakespeare était avec nous, sinon son verbe. De la transcription de M. Maurice Maeterlinck je ne soufflerai mot, et pour cause. Mon ignorance de l'anglais m'interdit d'en proclamer ou d'en contester le mérite ; il m'a paru qu'elle était compréhensive, claire, non pas édulcorée ni châtrée, mais harmonieuse, exempte de ces âpretés, de ces rudesses barbares que nous infligent, sous prétexte de fidélité, la plupart des traducteurs. Que vous dirai-je encore ? Que M. Séverin Mars, chargé du rôle de Macbeth, l'a interprété dans le goût romantique avec trop de gestes, des attitudes trop théâtrales et que la puissance qu'il y déploie aurait gagné à être plus simple ? Que Mlle Marie Kulff eut de la sensibilité, M. Ducroc de la sobriété, M. Andreyor de la bonhomie ? Que M. le pharmacien de Caudebec, M. l'huissier, M. le notaire furent des comparses consciencieux et parfaits ?... La représentation s'acheva par un souper ; les spectateurs dévorèrent le dîner du roi d'Ecosse ; M. Gaston Calmette s'assit dans le fauteuil de Macbeth, M. Deutsch (de la Meurthe) dans celui de Banquo. Lady Macbeth

était gaie. A trois heures du matin, les convives se dispersèrent... De fulgurantes autos, déchirant le brouillard, les emportèrent vers la ville voisine... Dans l'abbaye déserte, rentrèrent une à une de petites ombres, amies du silence, et que tout ce tumulte avait effarouchées... C'était Mélisande... Et Tintagille... Et Selysette... Et Maleine... Et Pelléas...

6 Septembre 1910.

I

Comme il vous plaira.

...Il faudrait en finir une bonne fois avec le préjugé qui tend à laisser croire que Shakespeare fut méconnu et n'est pas aimé en France. On l'y adore. Dès qu'une de ses pièces y est convenablement montée et interprétée, la foule accourt... Les reprises d'*Hamlet* à la Comédie, du *Roi Lear* au théâtre Antoine, le triomphe de *Jules César* dans les ruines d'Orange avec la mise en scène de M. Raoul Gunsbourg, l'énorme curiosité — un peu déçue après coup — qu'excita la reprise de cette même tragédie à l'Odéon, attestent l'inclination passionnée des Français pour le répertoire shakespearien... Les premiers, — ne l'oublions pas, — ils en découvrirent, en admirèrent les beautés. Les recherches de MM. Jusserand, Emile Faguet, René Doumic ont élucidé ce point d'histoire littéraire. Pendant toute la durée du dix-septième siècle, Shakespeare est oublié, presque ignoré dans sa patrie. Addison omet de le mentionner parmi les meilleurs poètes anglais ; on le joue peu ; Saint-Amant et Saint-Evremont, se trouvant à Londres, et rendant compte des spectacles dont on les régalait, parlent des pièces de Ben Johnson et non des siennes.

C'est un érudit de chez nous, l'honorable Nicolas Clément, bibliothécaire de Louis XIV, qui, dressant entre 1675 et 1684 le catalogue des livres de son maître, y mentionne l'existence de l'auteur d'*Hamlet*. Louis XIV possédait un Shakespeare !... Il ne le lut jamais, apparemment ; Nicolas Clément, moins indifférent, le feuilleta ; il le juge : « Cet Anglais a l'imagination assez belle ; il peint naturellement, s'exprime avec finesse, mais ces nobles qualités sont gâtées par les ordures qu'il mêle dans ses comédies. » Au cours du siècle suivant, l'œuvre shakespearienne est révélée, louée d'abord avec prudence, avec restrictions, comme par le bon Nicolas Clément, puis, peu à peu, avec plus de chaleur. Les réserves s'atténuent, l'enthousiasme s'accroît. « Pour la beauté des sentiments tendres ou sublimes, écrit l'abbé Prévost, pour cette forme tragique qui remue le fond du cœur, pour l'énergie des situations, je n'ai rien lu chez les anciens qui l'emporte sur ce théâtre. » Diderot, plein de feu, s' « emballe », selon sa coutume : « Ah ! monsieur, ce Shakespeare est un terrible mortel ; il n'est pas le gladiateur antique, ni l'Apollon du Belvédère ; c'est le colosse de Notre-Dame, colosse gothique, mais entre les jambes duquel nous passerions tous. » Voltaire a deux attitudes : la première, en 1734, très favorable au barbare, la seconde, en 1776, hostile ; il estimait que l'on allait trop loin dans l'apologie, il en était un peu jaloux ; surtout, il en voulait à Letourneur, qui, citant les grands auteurs français en tête de sa traduction, n'avait pas ajouté son nom à ceux de Corneille et de Racine ; le dépit qu'il éprouvait contre le copiste dégénéra en violence contre l'original. « Auriez-vous les deux volumes de ce misérable Letourneur dans lesquels il veut nous faire regarder Shakespeare comme le seul modèle de la véritable tragédie ? Il y a déjà deux tomes imprimés de ce Shakespeare qu'on prendrait pour des pièces de la foire, faites il y a deux cents ans. Il n'y a pas en France assez de camouflets, de bonnets d'âne,

de piloris pour un pareil faquin. Ce qu'il y a d'affreux, c'est que le monstre a un parti en France, et pour comble de calamités et d'horreur, c'est moi qui, le premier, parlai de ce Shakespeare ; c'est moi qui, le premier, montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. » La popularité de Shakespeare va se développant à travers la phraséologie édulcorée de Ducis (ses adaptations conservent l'énergie du drame anglais ; quant aux situations et aux sentiments des personnages, l'expression seule en est affaiblie). Pourtant, le jugement de Voltaire subsiste ; on s'en souvient ; on le réédite sous mille formes ; il est convenu que Shakespeare est un génie inégal, monstrueux, sublime et absurde. « On renie ces êtres suprêmes, dit Chateaubriand, on les accuse de bizarrerie, de mauvais goût ; mais on se débat en vain sous leur joug. » Lamartine s'écrie : « Tout est à lui ; le clavier entier de l'homme est sous ses doigts ; on trouve plus d'art dans Racine, mais plus de nature dans Shakespeare. » Avec Victor Hugo, c'est l'apothéose, la déification. Il n'y a même plus de taches au soleil. « Sauvage ivre, soit ; il est sauvage comme la forêt vierge, ivre comme la haute mer. Shakespeare, c'est la fertilité, la force, l'exubérance, la mamelle gonflée, la coupe écumante, la cuve à plein bord, la sève par excès, la lave en torrent, les germes en tourbillons, la vaste pluie de la vie ; nulle réticence, nulle ligature, nulle économie : la prodigalité insensée et tranquille du créateur... » Et, par un singulier phénomène de transposition, en même temps que les romantiques exaltent le génie du poète anglais, ils créent de lui une image chimérique, ils le confondent avec son œuvre, ils amalgament en sa personne les traits épars dans ses héros et ils choisissent les plus sombres de ces traits ; ils veulent que Shakespeare soit malheureux, torturé, déchiré par des passions exceptionnelles, mystérieux et taciturne comme Hamlet, victime comme Lear de l'ingratitude humaine, une proie

pantelante du destin. (Or, il est à peu près établi que le vrai Shakespeare fut un homme plutôt jovial, bien équilibré, bon vivant, libertin recherchant le plaisir, mais soucieux de l'estime publique, doué de cet esprit positif qui fixe la fortune, et que ce parfait homme d'affaires, s'étant retiré vers 1610 dans sa ville natale de Strafford, y releva le commerce de son père, y acquit des immeubles, se montra inexorable à l'endroit des débiteurs qui lui demandaient un supplément de crédit, dota ses filles, les maria à un marchand d'alcool, à un médecin ; bref, que Shakespeare fut non pas le prodigieux « bohème » que magnifièrent Hugo, Nerval, Gautier, Dumas et Arsène Houssaye, mais un bourgeois pratique, aisé et considéré.) Cette transfiguration même décelait une somme immense de sympathie... Non, Shakespeare n'a pas à se plaindre des Français !... Aujourd'hui, notre culte plus tempéré n'est pas moins fervent ; nous témoignons au grand écrivain un goût qui sera durable, car il est réfléchi, fondé sur des raisons profondes et n'a plus l'apparence d'une aveugle idolâtrie. Nous aimons sa frémissante humanité, sa pénétration psychologique, sa prescience de l'avenir, son éternité, sa « modernité ». Il nous enchante et il nous étonne. L'empressement qui accueille la tentative de M. de Sainte-Croix ; la ferveur de l'auditoire, la joie visible qu'il ressent, les applaudissements qui l'expriment, l'atmosphère heureuse et vibrante de ces représentations montrent qu'il existe actuellement à Paris une religion shakespearienne...

Comme il vous plaira n'est pas un des grands chefs-d'œuvre du tragique anglais ; mais, dans ses moindres ouvrages, il y a toujours des coins propres à nous ravir, des morceaux où le lion a incrusté sa griffe puissante. Puérile, dénuée d'action, gonflée d'absurdes péripéties, empreinte, par endroits, d'une agaçante préciosité, telle est cette idylle. Quand on l'écoute, on en dis-

cerne nettement les défauts ; on en subit l'ensorcellement. Le charme reste le plus fort, un charme étrange, inanalysable, la séduction d'un demi-rêve qui enveloppe et berce le spectateur, n'abolit point sa lucidité, et, à travers la broderie un peu folle du détail, laisse apparaître un fond merveilleusement solide...

Qu'est-ce que la comédie de *Comme il vous plaira* ? Si on ne lui prête qu'une oreille inattentive, si l'on n'en regarde que la structure, ce n'est rien, ce n'est même pas une féerie, ni une opérette. Elle ne contient point, à proprement parler, d'intrigue ; les événements qui s'y succèdent n'offrent aucun intérêt. Ils se peuvent résumer en quelques mots. Le duc Frédéric — suzerain d'une province imaginaire — a dépossédé du pouvoir son frère aîné, l'a chassé. Le duc exilé a une fille, Rosalinde, deux neveux, Olivier et Orlando, qui se haïssent ; Frédéric a une fille, Célia, qui est tendrement attachée à sa cousine Rosalinde, attachée à tel point que, lorsque Rosalinde ira rejoindre son père en exil, Célia, ne pouvant se résoudre à se séparer d'elle, l'y accompagnera. D'autre part, Rosalinde est aimée de son cousin Orlando et l'aime ; comme elle a revêtu des habits de garçon pour voyager plus commodément, Orlando ne reconnaît pas sa chère Rosalinde sous le justaucorps du page Ganymède. Toute la pièce est basée sur cette convention théâtrale : l'invraisemblable aveuglement d'Orlando. Il prend le faux page comme confident, lui exprime sa passion pour Rosalinde, qu'il croit absente ; Rosalinde entre dans ce jeu et lui dit : « Supposez que je sois Rosalinde, parlez-moi comme si, au lieu d'être le page Ganymède, j'étais réellement votre maîtresse ; cela vous soulagera. » Et elle savoure ces mots d'amour. En même temps, elle plaît à la bergère Phœbé, qui voit en elle le gentil page Ganymède... Enfin, tout s'arrange. L'usurpateur, touché par les remords, restitue au duc son frère le trône volé ; Orlando et Olivier se réconcilient ; Orlando épouse Rosalinde, et Olivier Célia ; Phœbé

retourne à son berger Silvius, qu'elle avait délaissé pour Ganymède. Un épilogue lyrique, une ode à l'Hyménée, termine cette composition innocente et décousue. Elle serait la plus ennuyeuse du monde, froidement extravagante, si l'âme de Shakespeare ne l'animait.

Mais l'âme de Shakespeare, partout présente, intervient ; les figures du petit drame s'en imprègnent et soudain, ô miracle ! — on ne sait comment cela s'est fait — elles vivent. Rosalinde et Célia sont de délicieuses jeunes filles ; elles ne se ressemblent point. Rosalinde est de taille haute et élancée ; Célia est de taille exiguë. Célia est gaie, Rosalinde est triste ; elle verse des pleurs sur son père exilé. D'abord, ce n'est, tout comme sa cousine, qu'une enfant ; elle s'amuse et joue. Mais voici qu'Orlando paraît, l'aile de l'amour l'a frôlée ; son humeur va changer. Orlando se mesure avec un lutteur, Charles, jusqu'alors invincible ; il le terrasse, et Rosalinde, après avoir frémi de le voir aux prises avec un si terrible adversaire, l'honore victorieux, lui fait présent de sa chaîne d'or. Orlando, ému de tant de bonté, touché de la grâce de Rosalinde, se désole de la quitter pour suivre le duc proscrit. Et c'est alors que, suspecte au méchant Frédéric, sur le point d'être chassée, elle va retrouver dans la forêt les fugitifs... Célia s'associe à son sort. L'amitié qui les unit est rendue avec infiniment de vivacité et de fraîcheur. « Si c'est une traîtresse, déclare Célia à son père, j'en suis une ; nous avons toujours dormi ensemble ; ensemble nous nous levions, nous étudiions, nous mangions ; quelque part que ce fût, nous y allions accouplées, inséparables... » Elle changera de nom, elle s'appellera Aliéna (l'étrangère) : afin d'écarter le péril des galantes rencontres, elle se noircira le visage, s'enlaidira ; Rosalinde se vêtira en cavalier : « Une jolie épée au côté, la lance en main, j'aurai une allure martiale. » Elles emmènent le bouffon de cour, le fantasque Pierre de

Touche (Touchsone) qui les divertira et, s'il est nécessaire, les protégera. Les voilà parties...

Tous ces exilés, réunis par une commune persécution, errent à travers la vaste forêt des Ardennes ou d'Arden. Ils y vivent une vie naturelle, pauvre, mais libre et, par conséquent, assez heureuse. Orlando, dépouillé par son frère Olivier, n'a pas d'argent ; un vieux serviteur, Adam, lui ayant remis cinq cents couronnes économisées sur ses gages, il achète une maisonnette, et sûr d'un abri il s'abandonne à la douceur de rêver, de soupirer, de songer à sa tendre Rosalinde ; il la chante dans des vers qu'il grave sur l'écorce des chênes ; elle survient, méconnaissable sous son travestissement. Entre eux commence ce long flirt qui est toute la pièce. D'autres personnages se mêlent à leurs entretiens ; le fou Touchstone, les bergers Corin et Sylvius, la bergère Phœbé, la vachère Audrey et Jacques le Taciturne, un des types les plus fameux de la vaste galerie shakespearienne. Chacune de ces figures mérite d'être analysée.

Touchstone, c'est l'ironiste pince-sans-rire, l'observateur narquois qui imprime un tour paradoxal à de fortes et judicieuses pensées. Il méprise les vanités de la cour qu'il a quittée et préférerait les mœurs rustiques aux mœurs raffinées si « la nourriture des paysans était meilleure et si son estomac n'avait point à en souffrir ». Les propos qu'il échange avec Corin (un rustre bonhomme et sensé à la façon de Sancho) sont très suggestifs.

— Les bonnes manières de la cour, dit Corin, seraient aussi ridicules à la campagne que les manières de la campagne seraient grotesques à la cour. Ainsi, à la cour, on salue en se baisant les mains, politesse qui serait bien sale si les courtisans étaient des bergers.

— Et pourquoi ? demande Touchstone.

— Nous caressons nos brebis, dont la toison est graisseuse.

— Est-ce que les mains des courtisans ne suent pas ? riposte le bouffon.

— Mais nos mains sont malodorantes ; elles sentent la résine.

— Celles des courtisans sentent la civette, qui n'est que l'excrément d'un animal sauvage...

La conversation se poursuit. Corin énumère les agréments des travaux champêtres, le plaisir que lui procurent les ébats de ses animaux.

— Encore un péché ! s'écrie Touchstone ; vous gagnez votre vie à faire copuler des bestiaux en servant d'entremetteur à des mâles, en livrant vos jeunes brebis aux vieux béliers dégoûtants. C'est là un métier condamné par la morale...

Touchstone lutine la villageoise illettrée Audrey ; il s'égaye à ses dépens et finalement il l'épouse, montrant le prix qu'il attache à la vraie naïveté. L'essence de son humour est d'opposer la loi naturelle à la loi écrite et de faire ressortir ce qu'il y a d'artificiel, de contradictoire et d'illogique dans l'appareil hypocrite de la civilisation. Il raille le formalisme étroit de son siècle, l'exagération du point d'honneur, les abus de l'étiquette... Il passe au crible ses contemporains. Ce rôle contient en germe tous les raisonneurs de la comédie future.

A côté du juge plaisant et railleur se dresse le juge morose, pessimiste, désenchanté, cet extraordinaire Jacques qui semble annoncer Alceste, le promeneur solitaire de Rousseau, le Rolla de Musset, et en qui par avance s'incarne le byronisme. Il est irrémédiablement triste. Et pourquoi ? Il nous l'explique :

« Je n'ai ni la mélancolie d'un écolier, laquelle est le résultat de l'émulation ; ni celle d'un musicien, qui est de la fantaisie ; ni celle d'un courtisan, qui provient de l'orgueil ; ni celle d'un soldat, conséquence de l'ambition ; ni celle du magistrat, laquelle est politique ; ni

celle d'une femme, qui confine à la pose ; ni celle enfin d'un amoureux, qui est tout cela à la fois. La mélancolie à laquelle je cède m'est particulière ; elle est composée de beaucoup de simples, extraite de beaucoup d'objets ; ce sont surtout les souvenirs de mes voyages, les réflexions auxquelles ils ont donné naissance qui entretiennent ma tristesse. »

Ainsi, Jacques est triste pour avoir trop vécu, et de toutes les manières ; pour avoir épuisé les jouissances de la vie et reconnu leur néant. Las, blasé, il contemple les hommes avec une sorte de dédain hautain, détaché, mais ne s'aperçoit pas que, par sa complaisance à les décrier, il s'abaisse à leur niveau et obéit à un mouvement de vanité qui le rapetisse. Verbeux d'ailleurs, il étale son expérience, il s'écoute parler. Dans une belle scène du second acte, il trace le tableau de l'univers :

« L'univers est un théâtre, les hommes et les femmes en sont les comédiens. Ils sortent et entrent. Un homme pendant sa vie joue plusieurs rôles, et la pièce est en sept actes. Au premier acte, l'enfant vagissant et bavant dans les bras de sa nourrice. Puis l'écolier pleurnicheur, avec son sac et son visage frais comme le matin, rampant, ainsi qu'un colimaçon, pour se rendre à contre-cœur à l'école. Puis l'amoureux, soupirant comme une fournaise et murmurant une ballade amoureuse faite pour célébrer les sourcils de sa maîtresse. Ensuite le soldat, risquant de curieux jurons, barbu comme un léopard, à cheval sur les questions d'honneur, prompt à la querelle, en quête d'une vaine renommée, même sous la gueule du canon. Ensuite le juge, le ventre plein d'un chapon farci, le regard sévère, la barbe soigneusement taillée, abondant en sages sentences et en maximes vulgaires. C'est ainsi qu'il joue son rôle. Le sixième âge revêt un maigre pantalon à pantoufles, a des lunettes sur le nez et un bissac au côté. Le haut-

de-chausses qu'il portait dans sa jeunesse, et qu'il a conservé avec soin, est trop large pour ses jambes maigres, et sa grosse voix d'homme, redevenue un fausset d'enfant, tremblote et siffle. A la dernière phase, qui termine l'action étrange et pleine de péripéties, il est redevenu enfant, sans mémoire, sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien. »

A ce moment arrive l'octogénaire Adam, marchant avec peine, les jambes paralysées, chef branlant. Sa décrépitude sert en quelque sorte d'exemple à la démonstration de Jacques : l'effet est saisissant. (Quel homme de théâtre que le « grand Will » !)... Et tout ceci, c'est de la philosophie ; mais c'est aussi, convenons-en, du bavardage, de la rhétorique, du lieu commun développé... Jacques, c'est Hamlet, mais c'est aussi Desgenais et Olivier de Jalin... Barrière et Dumas n'ont rien inventé... Shakespeare a tout pressenti, tout devancé. Il est l'éternel précurseur. Il est le Père.

A son gré, que n'est-il pas ? Et que ne contient l'ouvrage? Voulez-vous du Marivaux ? Ouvrez l'oreille aux dialogues de Rosalinde, d'Orlando, de Silvius, de Phœbé.. Rosalinde est déguisée, comme la Sylvia des *Jeux de l'amour*, et comme Sylvia agitée de mouvements successifs et passionnés : coquetterie, inquiétude, espoirs renaissants, griserie qui se traduit par la piquante volubilité de son discours, découragements passagers ; elle se croit aimée ; puis l'absence d'Orlando, inexact au rendez-vous, la bouleverse ; elle l'accable de reproches : « Se mettre en retard d'une heure quand on se dit amoureux !» C'est dans un de ces instants de doute et de dépit que se déroule la plus jolie scène de la comédie, une scène dont l'harmonie, la langueur et la grâce sont adorables. Silvius aime Phœbé, qui aime Rosalinde (le pseudo Ganymède), qui aime Orlando... Et Phœbé dit à Silvius :

« Bon berger, expliquez à ce jeune page ce que c'est qu'aimer.

« SILVIUS

« C'est être un composé de soupirs et de larmes. Ainsi suis-je, à cause de Phœbé.

« PHŒBÉ

« Et moi, à cause de Ganymède.

« ORLANDO

« Et moi, à cause de Rosalinde.

« ROSALINDE

« Et moi, à cause d'aucune femme.

« SILVIUS

« C'est être tout fidélité et tout dévouement. Ainsi suis-je pour Phœbé.

« PHŒBÉ

« Et moi pour Ganymède.

« ORLANDO

« Et moi pour Rosalinde.

« ROSALINDE

« Et moi pour aucune femme.

« SILVIUS

« C'est être rempli d'illusions, de passion, de désirs, d'adoration, d'obéissance, de soumission, de patience et d'impatience, de pureté, de résignation. Ainsi je suis pour Phœbé.

« PHŒBÉ

« Et moi pour Ganymède.

« ORLANDO

« Et moi pour Rosalinde.

« ROSALINDE

« Et moi pour aucune femme.

« PHŒBÉ, *à Rosalinde-Ganymède*

« S'il en est ainsi, pourquoi me blâmez-vous de vous aimer ?

« SILVIUS, *à Phœbé*

« S'il en est ainsi, pourquoi me blâmez-vous de vous aimer ?

« ORLANDO

« S'il en est ainsi, pourquoi me blâmez-vous de vous aimer ?

« ROSALINDE

« A qui pensez-vous en disant : *Pourquoi me blâmez-vous de vous aimer ?*

« ORLANDO

« A celle qui n'est pas ici et qui ne peut m'entendre. »

Ce faux page, ces bergers, ce jeune seigneur marivaudent avec une délicatesse subtile et légère qui, dans aucun ouvrage du dix-huitième siècle, ne sera dépassée ; et en même temps, sous leur badinage, perce une tristesse à la Musset, la mélancolie des inévitables malentendus de l'amour... « J'aime qui ne m'aime pas, et je n'aime pas qui m'aime. »

Tout, vous dis-je, tout est dans Shakespeare... En 1600, il exprime *le sentiment de la nature*, qui ne s'épanouira avec Rousseau que cent cinquante ans plus tard...

Le décor de *Comme il vous plaira*, c'est le paysage britannique, vert et plantureux ; (lisez dans les *Etudes et portraits* de Paul Bourget le savoureux récit d'une représentation qui fut donnée de la pièce sur les gazons et sous les ombrages d'un parc londonien). Le duc proscrit chérit les arbres qui abritent sa tête découronnée ; il parle d'eux avec une sorte de tendresse paternelle, comme nous-mêmes aujourd'hui quand le préfet de la Seine menace, dans un but d'utilité et d'édilité, de couper un platane de nos boulevards ou un marronnier des Champs-Elysées. Il exalte la splendeur du chêne « dont les antiques racines se mirent dans l'onde murmurante du ruisseau ». « Ne l'abîmez pas », dit-il à Orlando, en inscrivant des vers sur son écorce. Il assure que « ce chêne a une voix », que « les ruisseaux qui courent deviennent des livres » et que « les pierres elles-mêmes ont une âme »... Une telle émotion nous stupéfie. (Nous nous rappelons l'indifférence des auteurs du temps en cette matière et la significative indication de mise en scène de Molière : *la scène représente un lieu champêtre et* NÉANMOINS *agréable*.) Or, la comédie de Shakespeare précède de soixante ans les fables de La Fontaine et la *Princesse d'Elide*...

Qu'y découvrons-nous encore ?

La pitié envers les bêtes... Un personnage raconte que Jacques, promenant sa rêverie au bord de la rivière, a assisté à l'agonie d'un cerf blessé par des chasseurs. « Le malheureux animal poussait de tels gémissements que sa robe de cuir se tendait à crever (remarquez le curieux réalisme de l'expression) ; puis de grosses larmes arrosèrent son innocent museau. Cela faisait peine au mélancolique Jacques. La bête velue observée par lui se tenait sur le bord de l'onde rapide, l'augmentant de ses pleurs. » Le duc et Jacques ont à peu près les sentiments qui animent d'une ardeur généreuse et agressive les membres de notre Société pour la défense des paysages et de notre Société protectrice des animaux !...

Mais continuons d'éplucher *Comme il vous plaira.* Poursuivons notre cueillette. Nous y trouvons :

Une critique des *privilèges du capitalisme,* de l'*égoïsme social,* un vœu tendant à l'*abolition du droit d'aînesse et de l'héritage*... Jacques s'adresse au malheureux cerf agonisant, et dont les pleurs coulent dans le ruisseau :

« Pauvre bête, tu fais un testament comme les gens du monde, tu donnes ton superflu à *celui qui est déjà trop riche.* »

Voyant les autres animaux circuler, insouciants, autour du blessé, il ajoute :

« Passez, *citoyens gras et repus* ; c'est l'habitude ; pourquoi accorder un regard à ce malheureux ruiné sans ressource ? »

Orlando, lui, s'insurge contre les droits conférés à son aîné, droits exorbitants qui l'oppriment ; et l'on croit entendre, dans sa voix, grandir la colère de Figaro.

« La courtoisie des nations vous octroie la suprématie, parce que vous êtes le premier né, mais la même tradition ne m'empêche pas d'être du sang dont je suis ; je suis votre égal... »

Outre ces idées générales, le texte shakespearien renferme quantité de traits, de réflexions, de nuances dont la « modernité » nous est une perpétuelle surprise. « Monsieur le voyageur, dit Rosalinde à Jacques, portez des vêtements étrangers, affectez un maintien dédaigneux, *discréditez tous les avantages de votre pays.* » Ceci, c'est une censure de la manie de l'*exotisme.* Orlando, pressant la main du vieil Adam, son fidèle serviteur, s'écrie : « Tu n'es plus de notre époque où nul ne se donne de peine et ne s'impose d'effort sinon pour *parvenir*... » Ceci, c'est la définition de l'*arrivisme*... Et voulez-vous ouïr la proclamation du mariage devant la nature, de « l'*union libre* » ? Touchstone va vous la donner ; il conduit sa fiancée, cette souillon d'Audrey, sous le vénérable chêne du duc et déclare, du

ton goguenard qui lui est habituel (car Touchstone est un Merle, l'aïeul de Galipaux dans *Chantecler*) : « Au lieu d'un temple, nous n'avons ici qu'un bois ; et comme témoins, il faudra nous contenter de bêtes à cornes. »

Ne souriez pas ; n'accusez pas mon admiration d'être trop ingénieuse. Je pourrais, tant elle est riche, puiser indéfiniment dans la mine shakespearienne. Cette féerie idyllique de *Comme il vous plaira*, qui n'est pas une excellente pièce et semble avoir été composée en manière d'amusement, renferme la matière psychologique de plusieurs comédies. L'évolution des deux caractères de Rosalinde et d'Orlando est un modèle de vérité. Ils n'encourent qu'un reproche : l'abus de l'esprit. C'est le péché mignon de l'époque. Par instants — principalement au troisième acte — le duo des amoureux, surchargé d'élégances, hérissé de pointes, saturé de métaphores, devient fastidieux, odieux, intolérable. On a envie de leur imposer silence. Puis tout à coup, l'éclair jaillit : une phrase, un mot, une image, un symbole, une brusque clarté projetée dans les ténèbres du cœur humain... Un frisson nous secoue... Le génie vient de passer...

14 Mars 1910.

III

Coriolan.

On ne jouera jamais assez de Shakespeare et pour notre profit et pour notre joie. Il existe à Paris un public shakespearien ; l'accueil qu'a reçu l'initiative de notre confrère Camille de Sainte-Croix atteste la ferveur de ce public... L'admiration éperdue que le poète inspire aux lettrés se communiquerait aisément à la foule, car il n'est pas seulement le plus sublime et le plus profond, il est le plus pittoresque, le plus « amusant » des dramaturges. Ses ouvrages, pour être goûtés, n'ont pas besoin des raffinements d'une décoration luxueuse. Le texte, soutenu par une diction claire et un jeu intelligent, se suffit. Ceci ne tend nullement à rabaisser l'effort du directeur de l'Odéon, qui, vous ne l'ignorez pas, aime avec passion la mise en scène... On n'a pas oublié la représentation ingénieuse et émouvante qu'il fit du *Roi Lear* sur les planches exiguës de son ancien théâtre ; non plus que l'adaptation somptueuse et moins heureuse de *Jules César*. Il a entouré d'autant de sollicitude *Coriolan* et mis sa coquetterie à restituer intégralement les vingt-six tableaux à travers lesquels l'action pressée, éparpillée de ce chef-d'œuvre évolue. Comme pour *le Roi Lear*, il a usé de l'artifice du double décor : un décor fixe, un décor mobile séparés par un rideau. Le

premier, planté sur le proscenium, est un endroit neutre où se déroulent les épisodes tumultueux du drame ; il figure arbitrairement le forum, les murailles de la ville, les remparts de Corioles assiégée, le champ de bataille. Le second, situé à l'arrière-plan, représente des lieux déterminés d'une façon plus précise : la maison de Volumnia, l'intérieur du Sénat... Les acteurs apparaissent alternativement dans ces deux décors ; il arrive quelquefois qu'ils passent sous nos yeux de l'un à l'autre et cela ne laisse pas de nous déconcerter... M. Antoine veut aller vite, ne pas ralentir le mouvement... La réalisation scénique qu'il poursuivait se heurtait à de grosses difficultés. La plupart ont été élégamment résolues. En somme, la pièce se trouve placée dans le cadre, dans l'atmosphère qui lui sont propres. Le décorateur, en créant autour d'elle l'illusion des yeux, a rempli tout son rôle, — rôle énorme, quand il s'agit d'une œuvre superficielle et vide (alors, l'art du metteur en scène supplée à l'insuffisance de l'auteur) ; rôle plus modeste, quand il s'agit d'une œuvre substantielle, colorée, par elle-même évocatrice. Ici la discrétion s'impose... C'était le cas de *Coriolan*. M. Antoine n'a pas outrepassé ces limites ni écrasé la tragédie sous trop de complications et de richesses. Il en a sobrement fait ressortir les beautés. Il y a distribué la lumière...

Moins familière au spectateur que *Macbeth, Hamlet, Othello,* cette pièce n'est pas moins digne d'être admirée ; elle a paru l'autre soir extraordinairement vivante ; il semblait que les circonstances actuelles, l'effervescence de la période électorale, les affiches collées au dehors sous les portiques odéoniens, les cris des camelots, le bruyant monôme d'un groupe d'étudiants sortant d'une réunion publique, l'agitation et les rumeurs de la rue lui imprimassent comme un regain de jeunesse, comme une fièvre de combat. D'étranges rapprochements nous venaient à l'esprit. L'homme moral ne s'est pas sensi-

blement modifié au cours des siècles. La plèbe romaine, la populace de nos cités modernes sont gouvernées par des passions, obéissent à des instincts identiques. Les caractères tracés par Shakespeare ont un fond éternel d'humanité. C'est une jouissance de les analyser, de les examiner, si l'on peut dire, à la loupe, de se pencher sur eux comme l'entomologiste sur l'insecte dont il étudie les organes délicats. L'observateur attentif y découvre des « dessous » psychologiques qui le confondent. Le génie de Shakespeare, c'est la nature. Les personnages de *Coriolan* sont des merveilles de logique, de vérité, de solidité. Amusons-nous à en faire le tour...

La principale figure est celle du patricien Caïus Marcius. Sa mère Volumnia s'est appliquée à lui donner une âme de héros, à le viriliser, à l'élever dans l'amour des travaux guerriers, à développer en lui le goût de la conquête, la religion de la force. Volumnia est un remarquable professeur d'énergie. « Si mon fils était mon époux, déclare-t-elle, je serais plus heureuse d'une absence pendant laquelle il acquerrait de la gloire que des embrassements de sa couche et des transports de sa tendresse. Si j'avais douze fils, je préférerais en voir mourir onze glorieusement que d'en voir un seul languir dans la volupté et l'inaction. » Nourri de ces doctrines, Caïus Marcius est devenu ce que souhaitait sa mère : un chef... Il possède les talents acquis et innés qui, unis ensemble, assurent le succès : l'initiative, la ténacité, la réflexion, le sang-froid du stratège et la fougue du soldat que l'odeur du sang grise et excite. Il a accompli de tels exploits sous les murs de Corioles, arrêtant l'armée en déroute, ramenant les fuyards, affrontant seul le choc des assiégés, qu'il reçoit, en commémoration de ces hauts faits, le surnom de Coriolan. Et il est loyal, incapable envers ses ennemis d'un acte de félonie, de ruse ou de bassesse. Il les honore, quand il les juge droits et vaillants comme il l'est lui-même ;

il estime infiniment son adversaire Aufidius, général des Volsques, et lui rend justice. « Je voudrais être ce qu'il est, dit-il. C'est un lion qu'on est fier de chasser. » Et ils échangent le serment de se battre jusqu'à ce que l'un d'eux reste sans vie. Mais en même temps que les dons les plus éclatants du « surhomme », Coriolan a des défauts qui leur font d'une certaine manière contrepoids et sont l'exagération de ses qualités. Il pousse le courage jusqu'à la témérité, la rudesse jusqu'à la fureur ; il brutalise ses troupes, stimule leur mollesse par des injures et des coups. Enfin il est orgueilleux.

L'orgueil de Coriolan — peut-on dire que ce soit une vertu ou un vice ? — Shakespeare en marque avec une extrême netteté les nuances. C'est en premier lieu, chez le héros, la juste opinion de sa valeur, la conscience des services rendus par lui à la république, le désir hautain de n'en être pas remercié (aucun remerciement n'ayant assez de prix pour payer le mérite de ses actes). Il repousse les louanges auxquelles il a droit : « Ma mère me blesse quand elle me loue. J'ai fait ce que j'ai pu pour la patrie. Tout homme de bonne volonté en eût fait autant que moi. » Après la victoire il refuse de prélever sur le butin la dîme qui lui est offerte et se contente de sa quote-part (considérant que ce désintéressement le grandit). Et comme les soldats en sont touchés et le lui témoignent, il proteste contre leurs acclamations. « Je ne veux pas que les tambours et les trompettes se transforment en flatteries. » Il accepte le glorieux surnom de Coriolan que l'aîné de ses compagnons d'armes, Cominius, lui confère, mais tout de suite : « Je veux aller me laver, s'écrie-t-il ; quand il n'y aura plus de sang sur mon visage, vous verrez si je rougis ou non. » Dans toutes les circonstances, cette pudeur éclate ; elle l'empêche d'écouter les compliments que Menenius lui adresse devant les sénateurs assemblés, en leur demandant de le proclamer consul. « J'aime

mieux panser mes blessures qu'entendre raconter comment je les ai reçues. » Et il sort, tandis que l'on prononce son panégyrique. La modestie ombrageuse de Coriolan provient d'un excès d'orgueil. Et l'orgueil qui a pour fruits de si nobles scrupules est certainement une vertu.

Pourtant c'est aussi un vice... Car il développe en Coriolan des sentiments inhumains et lui attire de légitimes représailles. Le héros abhorre le peuple. Il ne lui voue pas une aversion nonchalante, l'indifférence ou le dédain tranquille d'un grand seigneur dilettante et philosophe ; sa haine est active, féroce, implacable ; il en veut à la plèbe de ce qu'elle ne reste point inerte et prétend se mêler à la chose publique ; il entre dans un accès de rage en apprenant la permission accordée au peuple d'élire de nouveaux tribuns : « Les drôles auraient enlevé les toits de toutes les maisons de Rome avant d'obtenir cela de moi. » Il ajoute : « Si la noblesse, moins compatissante, permettait que je me servisse de mon épée, je ferais d'un millier de ces esclaves une hécatombe aussi haute que ma lance. » Entre eux, la guerre, une guerre sans merci est déclarée. D'un côté, Coriolan ; en face, le peuple, incarné dans ses tribuns Sicinius et Brutus. Voilà les adversaires, ardents à s'entre-détruire. Leur long duel, c'est le drame. Et ce drame ne nous prend, n'éveille notre curiosité passionnée que parce qu'il se prolonge dans l'avenir, et qu'il nous est, malgré tout, contemporain. Plus encore qu'aux personnages, nous nous intéressons aux idées générales qu'ils symbolisent, au conflit permanent, nécessaire des deux forces qui continuent de se disputer la possession du monde : l'aristocratie et la démocratie, l'élite et le nombre. Les assauts livrés et subis par Coriolan résument vingt siècles d'histoire...

Il a commencé par invectiver la populace, saisissant toute occasion de la traiter avec mépris; il lui a mille

fois reproché sa lâcheté, sa mobilité, sa vénalité : « A chaque minute vous changez d'opinion, exaltant celui que vous détestiez, vilipendant celui que vous couvriez de fleurs. S'appuyer sur vos faveurs, c'est vouloir nager avec des nageoires de plomb. » Or ces faveurs, il en est réduit à les solliciter. La dignité du consulat lui est due ; il voudrait ne la tenir que de ses pairs, les patriciens, mais il ne peut empêcher que le suffrage du peuple ne participe à ce don ; l'usage exige que le futur consul se montre à lui, vêtu d'humbles habits, dans une attitude déférente : l'attitude de nos candidats quand ils « développent leur programme ». Nous avons en France deux mille obscurs Coriolans astreints à cette nécessité. Mais le vainqueur des Volsques est irréductible. Son obstination puérile ne cède qu'aux affectueuses instances du vieux sénateur Menenius ; et dès qu'il se retrouve sur la place publique, sa morgue, un moment domptée, se redresse. Notez qu'il a le prestige du guerrier victorieux, qu'on est tout prêt à lui décerner le triomphe, et qu'il n'aurait qu'à ne pas parler, qu'à conserver une attitude décente et passive, pour s'assurer l'unanimité des électeurs. Il ne peut s'empêcher de leur dire des choses désobligeantes. Il les nargue. « C'est pour vos voix que j'ai combattu, que j'ai veillé, que j'ai reçu deux douzaines de blessures. Donnez-moi donc vos voix. Quand vous me les aurez données, je n'aurai plus rien à faire avec vous. » Il y a, évidemment, quelque sottise dans ce langage ; puisque Coriolan aspire au consulat, il s'engage implicitement à suivre les voies qui y mènent ; il devrait, en détestant le peuple, se résoudre à le flatter ; ces ménagements se peuvent allier à des sentiments hostiles. C'est là une comédie où excellent les ambitieux. Si Coriolan était tel, son caractère manquerait ici de logique. Mais ce n'est pas un ambitieux ; du moins son ambition orgueilleuse dépasse-t-elle les récompenses que la reconnaissance publique veut lui décerner ; il en fait peu de cas, et toujours son

intérêt cède à sa passion. C'est un « impulsif » ; il fonce sur l'obstacle comme le taureau sur la cape du torero ; il voit rouge... Ses adversaires Brutus et Sicinius vont exploiter habilement cette humeur...

Bien curieux, les deux tribuns. Placés entre la plèbe et le patriciat, de même que les délégués de nos syndicats ouvriers entre le prolétariat et le patronat, ce sont des « gréviculteurs ». Ils louvoient, ils négocient, sondent le terrain, y marchent avec prudence, cherchent des transactions fructueuses, aiguillonnent leurs clients ou, selon le cas, les apaisent. Ils ne se brouillent jamais complètement avec le pouvoir, sachant combien est avantageux le rôle d'intermédiaire ; ils ont un pied dans chaque camp. Rompus au commerce des hommes, ils les connaissent et scrutent leurs desseins avec une singulière lucidité. Ces « brutes » dont la vue offense Coriolan ont plus de malice et de ruse que lui. Rien de plus fin que leur façon de le juger, et d'apprécier la « situation ». Sicinius se demande comment un chef si arrogant a pu consentir à servir en second sous Cominius. « Sa gloire, répond Brutus, s'en accroîtra. Si Cominius essuie un échec, il en sera seul responsable ; et l'on dira : *Ah! si Caïus s'était chargé de l'affaire!* Si les choses vont bien, l'opinion acquise à Caïus en refusera le bénéfice à Cominius... Bref la moitié des honneurs mérités par Cominius reviendra à Caïus, en fût-il indigne ; tandis que les fautes de Cominius seront autant d'honneurs pour Caïus, ne les eût-il pas mérités. » De futés compères, capables de raisonner ainsi, sont de terribles ennemis ; ils jouent double jeu, essayent de la conciliation, puis rebutés par l'intransigeance de Coriolan, ils se détournent d'un si mauvais candidat, suggèrent au peuple de lui retirer sa confiance déjà accordée ; circonspects toutefois, ils se « gardent à carreau » (car enfin Coriolan peut demeurer le plus fort), et ne se découvrent que lorsque sa défaite semble assu-

rée. Alors ils se déchaînent ; le fauve qui sommeille en eux aiguise ses griffes. Ils réclament pour ce glorieux soldat, vainqueur des Volsques, libérateur de la patrie, le dernier supplice ; ils le poussent vers la roche Tarpéienne. Vainement Coriolan a promis à Menenius et à sa mère de se dominer, d'opposer aux violences du peuple des paroles conciliantes, de tâcher d'arriver à l'apaisement. Brutus et Sicinius le savent incapable de se maîtriser ; ils lui lancent au visage comme suprême insulte le mot de « traître » qu'il leur rejette avec horreur. « C'est moi qui vous bannis, ô meute d'ignobles chiens. Par mépris pour vous, je quitte Rome. Il y a un monde autre part. » Tous ces tumultes, ces bouillonnements de colère, ces débordements d'outrages, ce délire de la foule, mer aux flots mouvants, bouleversée par les vents contraires, la bassesse démagogique des tribuns, l'insolence du chef qui se croit supérieur aux lois, tout cela constitue le plus impressionnant des spectacles...

A partir du quatrième acte, le drame se simplifie, l'un des deux personnages — le peuple — se trouvant éliminé par la victoire qu'il a remportée et n'agissant plus que dans la coulisse. L'intérêt pathétique se concentre sur le seul Coriolan, sur la dernière évolution de son caractère. Il s'allie aux Volsques contre Rome et tend la main à son ennemi de la veille, Aufidius. La vivacité de sa rancune étouffe en lui tout remords... C'est à peine si dans sa harangue à Aufidius, on discerne comme une ombre de regret. « Veux-tu réparer les torts que je t'ai causés ? Hâte-toi, lui dit-il, d'accepter mes services. Si tu n'oses pas, alors, moi *qui suis également las de vivre*, j'abandonne ma gorge à ta colère. » Cette lassitude, cette tristesse décèlent sans doute le dégoût qu'il a de soi-même, et la honte secrète de son crime. Il n'en prend conscience que lorsque sa mère Volumnia, sa femme Virgilia et leur jeune enfant viennent le con-

jurer d'épargner la ville à demi vaincue et de ne pas consommer la ruine de sa patrie.

Cette scène fameuse produit un grand effet ; elle est presque littéralement empruntée au récit de Plutarque et développée avec une ampleur classique ; les arguments y sont sagement distribués, selon la bonne méthode ; toutes les raisons propres à fléchir le rebelle, Volumnia les invoque ; et l'on ne peut lui reprocher que de déployer une trop savante dialectique ; on la voudrait plus troublée, un peu plus maladroite, moins avocate et plus mère. Du moins son discours est-il un modèle d'éloquence persuasive. Il oppose au transfuge une série d'objections irréfutables fondées sur la logique et le sentiment. Coriolan est obligé de s'avouer coupable ; mais il demeure perplexe entre ses anciens devoirs et ses nouveaux engagements ; l'avisée Volumnia n'exige pas qu'il sacrifie ceux-ci à ceux-là, elle ne lui demande que d'opérer la réconciliation des Romains et des Volsques et de faciliter la conclusion d'une paix honorable. Puis le devinant ébranlé, elle a recours à l'arme féminine la plus efficace : les pleurs. Elle rappelle au fils ingrat ce qu'elle a fait, ce qu'elle a été pour lui. « Il n'y a pas d'homme plus redevable à sa mère ; et il me laisse ignominieusement l'implorer. Depuis que tu es au monde, tu n'as jamais eu d'égards pour moi, pauvre poule, qui, sans se préoccuper d'une autre couvée, t'ai conduit en gloussant à la guerre et ramené chargé de gloire. Si ma requête est injuste, chasse-moi. Si elle est juste, tu manques à l'honneur en ne m'obéissant pas. » Coriolan détourne les yeux. Il obéira. Et il recevra le châtiment des mains de l'homme à qui il s'est imprudemment confié, d'Audifius, qui n'ayant plus besoin de son aide, désireux de se délivrer d'un collaborateur trop illustre et d'exercer seul le pouvoir, le livre aux assassins. Tout se paye.

Ainsi s'achève la courbe de ce magnifique rôle de

Coriolan, un des plus riches, un des plus robustes qui soient dans l'œuvre shakespearienne. Et ce qu'il y a de plus surprenant, c'est qu'il n'accapare pas la substance du drame et ne réduit point les autres personnages à n'être que des comparses. Presque tous sont animés d'une vie individuelle, doués d'une physionomie originale.

Particulièrement Menenius est exquis. C'est le patricien gai, bon enfant, un peu sceptique, aimant le vieux vin sans eau et probablement les petites femmes. Son tempérament expansif, la jovialité de son humeur le désignent pour remplir l'emploi de médiateur ou d'arbitre ; il parle aux gens du peuple et raconte à ces grands enfants l'apologue des membres et de l'estomac ; il les berne, les endort, les fait rire, et leur est très sympathique. Profondément dévoué à Coriolan, il s'attache à réparer les « gaffes » de son redoutable ami. « Voilà encore un joli travail ! Essayons du secours de notre expérience. Il faut recoudre sans s'occuper de la couleur de la pièce. » Et Menenius recoud. Et on l'applaudit. Ce sénateur réactionnaire et opportuniste, aimé de tous, même de ses adversaires politiques, appartient à la race des « oncles »... Race immortelle !

Il n'y a pas dans l'ouvrage un caractère où l'on ne découvre quelque trait de nature, recueilli et fixé avec l'infaillible clairvoyance du génie. Considérez Aufidius. D'abord il est l'ennemi loyal de Coriolan ; puis les revers qu'il subit l'inclinent à la traîtrise. « Je croyais le vaincre à force égale, dit-il ; maintenant je lui tendrais volontiers des pièges... » Et nous suivons, pas à pas, le progrès de ses dispositions envieuses, et les étapes de sa félonie...

Le dialogue abonde en détails savoureux et d'une « actualité » réjouissante. Les comités électoraux manœuvrent sous le commandement occulte de Sicinius et de Brutus avec une discipline, une docilité admi-

rables. Et les marchés conclus entre l'élu et les électeurs ! Ouvrez l'oreille à ce bout de conversation :

— Vous devez penser, déclare un citoyen, que si nous vous donnons notre voix, c'est avec l'espoir d'y gagner quelque chose.

— Veuillez m'apprendre alors, riposte l'irascible Coriolan, à quel prix vous me vendez le consulat.

Et Sicinius, homme sage, prodigue aux « camarades » les conseils pratiques :

— Pourquoi avez-vous voté si aisément pour lui ? Vous lui auriez arraché des promesses avantageuses, ce qui vous procurerait la ressource de les lui rappeler à l'occasion...

Nous pourrions multiplier à l'infini ces exemples. *Coriolan* nous a stupéfiés par sa modernité. Et toujours nous retirons la même impression des œuvres shakespeariennes. Chaque fois que l'on jette le filet dans l'océan de ce théâtre, on y fait la même pêche miraculeuse. Tout — répétons-le — tout est dans Shakespeare.

25 Avril 1910.

IV

La Tempête

Nous continuons de nous abreuver à la source de Shakespeare... M. Camille de Sainte-Croix et sa modeste et vaillante compagnie ont donné de *la Tempête* une représentation acclamée. Des décors sommaires, mais variés, avec une toile de fond changeante, des costumes sans luxe, mais pittoresques suffisent à réaliser ce chef-d'œuvre. Les planches lui impriment un relief qui m'a étonné et ravi. Je m'imaginais qu'il s'y rapetisserait plutôt et que la féerie de ces tableaux pleins d'enchantements pourrait paraître enfantine ou même un peu ridicule... Nullement... Dès le lever du rideau, les spectateurs se sentirent sous le charme. Il semblait que la baguette de Prospero agît sur eux et leur révélât les merveilles d'un monde hypothétique et cependant réel. Ils s'intéressèrent au vol d'Ariel, à la rampante laideur de Caliban, à l'idylle de Ferdinand et de Miranda, à la lourdeur avinée de Stephano, comme à des choses neuves, non encore vues, à peine soupçonnées. C'était en quelque sorte une révélation. Oui, nous avions lu et relu *la Tempête*, mais à l'illumination de la rampe, nos souvenirs s'animaient, se précisaient. Et les symboles du drame prenaient en s'incarnant une force extraordinaire...

Ceci est une des causes essentielles du plaisir qu'il nous procure. Nous en prisons d'abord la grâce poétique (tout y est léger, mobile ; l'air et la lumière y abondent ; il renferme une synthèse des superstitions populaires ; les figures de la mythologie du Nord y revivent : sylphes, gnomes, êtres intermédiaires entre l'homme et l'ange, entre l'animal et l'homme). Nous en goûtons surtout la signification symbolique. Et probablement nous exagérons ; nous dépassons la pensée de l'auteur ; nous lui attribuons des intentions qu'il n'a pas eues, ou qu'il a eues d'une façon moins formelle ; nous les rendons plus positives qu'elles ne l'étaient dans son esprit. L'ouvrage s'est enrichi de trois siècles de gloses. Que n'y apercevons-nous pas ? De la politique, de la sociologie, de la morale, un raccourci de la société, de la destinée humaine. Est-ce à dire que réellement rien de cela ne s'y trouve ? Non certes. Le génie de Shakespeare a tout pressenti, tout annoncé. Il fournit le germe que nos méditations fécondent, les fondements sur lesquels nos constructions s'édifient. Que nous ayons une part égale à la sienne dans ce travail, qu'importe, si le résultat final est de la beauté et de la joie ! Or, nous eûmes beaucoup de joie à écouter *la Tempête*, l'impression d'une beauté supérieure. Essayons de discerner ce que la sagacité de la critique présente et passée y a découvert, ou ce que, à tort ou à raison, elle a cru y découvrir... C'est un jeu peut-être assez vain, mais récréatif...

Au sommet de l'œuvre, une idée générale : l'antithèse des deux éléments qui influencent l'humanité : l'*âme*, la *matière*, et entre elles le *savoir*... L'âme, c'est Ariel ; la matière, Caliban ; le savoir, Prospero.

Le duc Prospero régnait à Milan ; il y régnait, mais ne gouvernait pas ; absorbé par la culture des « arts libéraux », estimant que sa bibliothèque était « un duché suffisamment vaste », il confia la charge de l'Etat à son

frère Antonio qui le trahit, se subordonna et se vendit au roi de Naples Alonzo et s'engagea, sur l'ordre de celui-ci, à éliminer le duc importun. Il ne le fit pas périr ; il le mit, avec son enfant, la petite Miranda, sur un vaisseau sans agrès, l'abandonnant au caprice des flots. Un Napolitain compatissant, nommé Gonzalo, apporta aux fugitifs quelques vivres, une provision d'eau pure et — trésor plus précieux — des livres. Le navire s'en alla à l'aventure, poussé par un vent favorable, guidé par la volonté des dieux ; il échoua sur la côte d'une île déserte, cette terre dont Prospero est devenu roi. Pour s'en emparer, il lui a suffi de réduire son unique possesseur, le monstrueux Caliban. Il y vit heureux ; ses ouvrages cabalistiques lui ont enseigné le secret des sortilèges qui asservissent la nature. Il a comme instrument docile Ariel, lutin de l'espace ; il impose à Caliban le rude labeur de cultiver le sol, de couper le bois, de subvenir aux plus grossières nécessités de son existence. Aidé de ces deux serviteurs, le serviteur du corps, le serviteur de l'esprit, il jouit d'une entière félicité, il attend paisiblement la vieillesse. Son cœur n'est pas vide. Il adore sa petite Miranda, qui maintenant est une jeune fille, belle comme le jour. « Combien je dus te gêner sur le bateau, lui dit-elle lorsqu'il lui retrace l'odyssée de leur exil. — Tu fus, répond-il, le chérubin qui me préserva ; tu souriais : ton sourire m'inspira un opiniâtre courage. » Vous concevez ce que symbolise Prospero : il est le prince intelligent, ou plus exactement le prince intellectuel, idéologue, utopiste (et à cause de cela dépossédé, banni par un usurpateur plus malin et plus pratique) ; mais aussitôt qu'il a pu conquérir un nouveau royaume et le façonner à sa guise, il devient le prince « moderne », le bon tyran doué de prudence, de sensibilité, de générosité. Une tempête ayant jeté dans son île le perfide Antonio, le roi de Naples Alonzo, tous ceux qui le persécutèrent, il amène ces ennemis à confesser leurs

torts, à lui restituer la couronne volée, puis il leur pardonne, inaccessible à la cruauté, antisanguinaire. « Ma raison saura vaincre ma colère ; puisqu'ils se repentent, je les absous. » Voilà comment se définit Prospero. Considéré à un point de vue plus général, il est, si vous voulez, simplement l' « homme » affiné par la culture, le « surhomme », maître bienveillant et pitoyable de l'univers, observateur désabusé, un peu mélancolique, un peu las, pénétré de la vanité de toutes choses. « Je me retirerai à Milan, dit-il (après le mariage de Ferdinand et de Miranda), où trois fois sur une je songerai à la mort et préparerai mon tombeau. » Prospero, c'est la plus haute sagesse et la plus haute puissance, aboutissant à l'indulgence et à la bonté, aboutissant aussi à cette sorte de découragement résigné qui s'exprime avec tant de noblesse au cinquième acte, au moment où la pièce va finir.

« Sylphes des collines, des ruisseaux, des lacs tranquilles et des bocages, s'écrie Prospero, vous qui, sur les sables, avec des pieds ne laissant pas de traces, poursuivez Neptune quand il se retire et le fuyez quand il revient ; vous, farfadets, qui, au clair de lune, faites des cercles d'herbes amères que la brebis ne broute pas ; vous dont le passe-temps consiste à faire pousser le champignon de minuit et qui vous réjouissez d'entendre le solennel couvre-feu ; vous avec l'aide de qui (bien que vous ne soyez que de faibles maîtres) j'ai obscurci le soleil à midi, réveillé les vents mutins, soulevé une guerre rugissante entre la mer verte et la route azurée, enflammé le tonnerre aux grondements épouvantables, fendu le chêne résistant de Jupiter avec sa propre foudre, ébranlé les promontoires sur leurs solides fondations, déraciné le pin et le cèdre, commandé aux tombeaux de réveiller ceux qui y dormaient, de s'ouvrir, de les laisser partir, soyez-en témoins, j'abjure ma noire magie ! Quand j'aurai réclamé quelque musique céleste (ce que je fais à présent), pour que son charme

aérien agisse sur leurs sens, je briserai ma baguette, je l'enfouirai à quelques brasses sous terre et plus profondément que ne peut atteindre la sonde, je noierai mon livre ! »

Que de sérénité et d'infinie tristesse dans cet adieu ! On a voulu y voir (que n'y a-t-on pas vu ?) le discours adressé par le poète au public, pour prendre congé de lui (*la Tempête* fut, présume-t-on, son dernier ouvrage). Mais ce testament ne répond guère aux dispositions d'un Shakespeare encore jeune, ardent, impatient de liberté, avide de se dépenser dans les travaux du gentleman-farmer. Shakespeare ne renonçait pas au monde ; bien au contraire, il y entrait. Prospero n'a plus soif que de solitude, de silence, de paix intérieure. C'est un philosophe qui a trop vécu et qui se convainc de la stérilité de l'action, et qui s'aperçoit que tout indéfiniment recommence et que l'homme de bonne volonté n'est payé de son effort que par l'ingratitude. Un grand nombre de souverains vieillis et d'anciens présidents du conseil connaissent cet état d'âme !

Donc, Prospero congédie Ariel ; déterminé à ne plus régner, il n'a pas besoin, désormais, de ce ministre si avisé, si fidèle, parfois indiscipliné, mais prompt à revenir au devoir. Son maître l'y ramène en lui rappelant opportunément de quel tourment il l'a délivré. Ariel avait été enfermé dans le creux d'un pin par la sorcière Sycorax, la mère de Caliban ; pendant douze ans, il y a langui, et sa captivité eût été éternelle si le charitable Prospero n'y avait mis fin. En échange de ce bienfait, le gentil démon lui appartient. Et qu'il ne s'avise pas de s'émanciper, de désobéir, Prospero lui donnera une nouvelle prison — le tronc d'un chêne... Ariel n'essaye point de résister ; il est le plus faible, il se soumet... Telles les forces naturelles, tentées de s'insurger contre le génie humain... Ariel, c'est l'eau, le feu, l'ensemble des éléments, canalisés, assouplis, ren-

dus esclaves. Ariel, c'est l'onde furieuse du torrent qui fait tourner la meule, l'incendie inoffensif qui brûle dans l'âtre, ce serait — si Shakespeare avait prévu Morse et Marconi — l'étincelle issue de la foudre, l'onde électrique transmetteuse de pensée. Et c'est aussi le travail tenace qui fouille les entrailles du sol et en extrait les richesses. Ariel est un ingénieur des mines ! Il symbolise la victoire remportée par l'homme sur la nature hostile et farouche... Dans le domaine moral, il symbolise la subtilité, la compréhension, l'intuition, tout ce qui est d'essence spirituelle et voltige au-dessus du limon terrestre... Ariel se montre partout à la fois et revêt tous les aspects, tantôt sylphe de la forêt, tantôt nymphe de la mer. « Moi et mes compagnons, nous sommes les doigts du destin ; vos épées ne sauraient pas plus blesser l'ouragan impétueux que toucher à une plume de nos ailes. » L'insaisissable lutin donne des coups et n'en saurait recevoir ; il aiguillonne, exaspère Caliban, il échappe à ses représailles. Entre eux, la partie n'est pas égale.

Le farouche Caliban, l'éternel et maussade révolté, la figure la plus extraordinaire du drame, s'éclaire très vivement. Plusieurs symboles très limpides y sont contenus. On peut admettre (c'est l'interprétation la plus facile et la plus directe) que Caliban représente le barbare primitif, le sauvage qu'un conquérant de race affinée, mieux armé, mieux instruit, a dépouillé et vassalisé. Cette terre vierge était son bien ; sa mère, la sorcière Sycorax, la lui avait léguée ; Prospero, y débarquant, la lui a arrachée, non par la violence, mais sournoisement, par la persuasion. Il a feint de se pencher vers lui, de lui tendre la main... Caliban s'élève avec amertume contre cette infernale hypocrisie. « Tu m'as flatté ; tu me donnais de l'eau et des baies. Tu m'apprenais le nom de la grosse lumière et de la petite. Alors je t'aimai ; je te dévoilai les ressources de l'île,

les sources, les endroits fertiles... » Il reproche même à Prospero de lui avoir appris à parler. « L'unique profit que j'en aie tiré est de savoir comment te maudire. » Avouons que ces griefs sont assez légitimes. Une fois en possession de ses secrets, Prospero a cessé de le ménager, l'a astreint aux plus rudes besognes, a fait de lui une de ces bêtes de somme que l'on bat comme plâtre si elle se permet d'être rétive. Les velléités de rébellion de Caliban sont atrocement punies. Prospera, par des moyens magiques, et avec l'aide d'Ariel, le torture : « Cette nuit, tu auras des crampes qui te couperont le souffle ; tu seras criblé de piqûres comme un rayon de miel. » La rancune s'amasse dans le cœur du monstre. Pour l'assouvir, et cédant à l'impulsion bestiale de ses sens, il a essayé de violer Miranda. Cet attentat lui a valu un redoublement de supplice. Prospero méprise et injurie Caliban ; Caliban abhorre et redoute Prospero. Dans un certain sens, tous deux ont raison. Ainsi se perpétue le malentendu entre le maître et l'esclave, entre le vainqueur et le vaincu, chacun invoquant son droit, oublieux des droits de l'autre. Et Prospero, pour sa dureté extrême, devrait être assez sévèrement jugé, si un second symbole plus profond et plus large n'expliquait sa conduite. Assurément, Prospero maltraite Caliban, mais il le protège ; il exige de lui des services, mais il lui en rend ; il éduque cette brute, s'applique à corriger ses bas instincts, à dissiper les ténèbres de son cerveau, à y verser les lueurs d'une science rudimentaire. Et nous avons, en eux, sous une forme imagée, le tableau du conflit qui, à toutes les époques, chez tous les peuples, dressa la démocratie contre l'aristocratie.

Prospero, c'est le patricien, le féodal, c'est celui qui possède et qui commande, c'est l'élite. Caliban, c'est le serf, celui qui peine et cherche à secouer le joug, c'est la masse. Et quoique Prospero doive sa suprématie au talent et non pas aux caprices aveugles de la naissance

et de la fortune, Caliban ne l'en déteste pas moins. Jamais l'âme du démagogue n'a été analysée avec autant de lucidité et d'ironie que dans cette étonnante figure. Il n'y manque aucun trait. Et elle agit, elle vit d'une vie intense, elle est éminemment théâtrale.

Regardez l'être monstrueux quand il arrive, le visage barbouillé de boue, les cheveux emmêlés de brins d'herbe sèche, les reins couverts d'un sayon de poils de chèvre troué ; il grogne, il pue ; il inspire la répulsion et l'effroi. « Cet animal, dit le clown Trinculo, sent le poisson pourri. On gagnerait de l'argent à l'exhiber dans les foires. » Il est grotesque et il est terrible. Il obéit à une idée fixe : le désir de se venger de Prospero et de Miranda, de se repaître de leur sang et de leurs larmes. Du premier venu qui consentira à seconder ce dessein, il fera son idole. Le soudard Stephano, sommelier du roi de Naples, surgit fort à propos. Il a tous les prestiges qui peuvent éblouir Caliban ; il est vêtu de rouge, hâbleur, jovial ; il s'est sauvé du naufrage à cheval sur une barrique de xérès ; il tient à la main une gourde pleine de l'enivrante liqueur, et en verse une rasade dans la bouche du barbare que l'ivresse achève de rendre enthousiaste et furieux. Le sauveur tombé du ciel, le voilà ; c'est plus que l'envoyé de Dieu, c'est Dieu lui-même. Et il se traîne à ses genoux, il l'encense. « Je veux te guider à travers l'île, te montrer ses plus beaux endroits. » Il offre à Stephano ce qu'il avait donné à Prospero ; il aspire à changer de maître, et ce nouveau maître, il l'adore, afin d'être débarrassé par lui de l'ancien.

— Sois ma divinité ; je veux être ton sujet, ta chose ; laisse-moi lécher tes bottes.

Il essuie voluptueusement de sa langue les souliers crottés de l'ivrogne, qu'il prend pour un redoutable homme de guerre, pour un héros... Ardemment, il l'excite contre Prospero. « La peste soit de mon tyran !

Tue-le, tu seras notre roi ; je te servirai. » Stephano accepte d'un air bonhomme ces flatteries. Entre un hoquet et une bouffée de tabac, il nomme Caliban son « lieutenant porte-étendard ». Et Caliban se rengorge avec fierté, car il va commencer à prendre goût au galon. Encouragé, il développe son plan... Il conduira le meurtrier auprès du roi endormi ; la vision du massacre fait briller de plaisir ses petits yeux clignotants et torves.

— Tu l'éventreras avec un pieu, tu lui enfonceras un clou dans le crâne, tu le décervèleras ; puis tu brûleras ses livres ; puis tu t'empareras de Miranda et la posséderas...

Assassiner l'homme de qui la supériorité l'offusque, anéantir avec ses livres toute science, déflorer la jeune fille qui l'a repoussé : c'est pour le monstre un triple délice. Stephano se rallie à ce programme. « Je suivrai ton conseil ; je tuerai Prospero ; sa fille et moi, nous serons roi et reine ; je te nomme vice-roi. » Caliban frémit d'espérance ; une vague ambition s'éveille en lui. Pourquoi ne serait-il pas vice-roi ? Et nous entrevoyons la future importance de son rôle... Le complot s'exécute. Mais Ariel le déjoue ; ses ruses égarent les conspirateurs à travers les fondrières d'un étang vaseux ; des oripeaux placés sur leur route les amusent ; on les chasse ignominieusement. Prospero est sauvé ; il n'a pas été une minute en péril... Et Caliban, toisant avec dédain Stephano, s'écrie : « Quel âne j'étais de prendre pour un dieu ce sombre imbécile ! » Il n'accorde son adoration qu'au succès ; il s'incline devant le plus fort, il revient à Prospero quand il le voit de nouveau victorieux ; il lui baise les pieds, et je suppose que ce honteux retour, que l'étalage de cette bassesse contribuent à inspirer au roi le dégoût de l'espèce humaine et de la vie. S'il s'ensevelit dans la retraite, s'il abdique le pouvoir, c'est afin de n'être plus exposé à rencontrer Caliban... Avant l'expérience qu'il a faite, il eût com-

plaisamment prêté l'oreille aux théories du conseiller Gonzalo, son vieil ami. Ce bonhomme, nourri de Platon et des *Essais* de Montaigne, est un raisonneur à la façon de Jean-Jacques et de l'abbé de Saint-Pierre.

Dans ma république j'exécuterais toutes choses par leurs contraires. Je supprimerais tout trafic ; plus de magistrats, plus de belles-lettres, plus d'usage de service, plus de riches, plus de pauvres, plus de contrats, de successions, de partages de terre, de labour, de vignobles, de métal, de blé, de vin ou d'olive ; plus d'occupations ; tous les hommes seraient oisifs, les femmes aussi. Partout l'innocence et la pureté. Plus de souveraineté...

SÉBASTIEN

Mais il en serait le roi !

ANTONIO

La fin de sa république en oublie le commencement.

GONZALO

Toutes les productions de la nature seraient en commun, sans sueur et sans efforts. La trahison, la félonie, l'épée, la pique, le couteau, le fusil, les supplices, tout serait supprimé. La nature produirait d'elle-même, foisonnerait en abondance pour nourrir mon peuple innocent.

Prospero ne croit plus à de tels rêves ; il n'est même plus socialiste !

Je m'excuse de la longueur et du peu de nouveauté de cette étude. J'eusse voulu traduire tant bien que mal les sensations complexes que m'a fait éprouver la représentation de *la Tempête*. L'œuvre n'est pas sans défaut, ni exempte de puérilités, de lenteurs, de préciosités, d'obscurités. Pourtant je l'ai écoutée avec un plaisir, que mes voisins partageaient, si j'en juge par la chaleur de leurs applaudissements... Alors que les pièces contemporaines de Shakespeare sont injouables et caduques, par quel miracle les siennes demeurent-elles jeunes ? Car on ne peut nier qu'elles ne le soient. Ceci

n'est point un phénomène d'autosuggestion. Il n'y a pas de snobisme qui résiste à la torpeur de l'ennui ; l'attention ne reste pas éveillée quand les yeux se ferment. Je vous assure que le public s'est amusé à *la Tempête*, plus sincèrement, avouons-le, qu'à *Coriolan*... Moins frivole qu'on ne le suppose communément, le spectateur moyen de ce pays ne déteste pas les ouvrages qui le portent à penser, à opérer un petit retour philosophique sur soi-même, à réfléchir sur sa destinée, et sur les grands problèmes humains dont l'esprit d'aucun être cultivé ne peut s'abstraire. (S'il y était insensible, serait-il fasciné par le caractère d'Hamlet ? Et soutiendra-t-on que, dans l'aventure de Macbeth, il n'aperçoive qu'un vulgaire fait divers ?) Shakespeare sait exciter cette noble inquiétude, reculer l'horizon du drame, y introduire un peu d'éternel et d'infini. Et puis il a le don mystérieux de la vie ; ses personnages, même quand ils dissertent et que leur verbosité nous afflige, ont quelque chose en eux qui fait qu'ils ne nous semblent ni abstraits ni figés, et ne nous sont pas indifférents, et que tout de même ce sont, comme nous, des êtres de sang et de chair... Enfin, Shakespeare est poète ; il crée une atmosphère spéciale à chacune de ses œuvres ; il nous entraîne où cela lui plaît, dans le merveilleux, dans le rêve, à la surface du sol parmi les réalités, ou en haut de l'azur, ou dans ces régions indéterminées situées entre ciel et terre, peuplées de légers fantômes. Sa force égale celle d'Eschyle, et sa grâce est si fluide qu'à côté des gestes de certains amoureux de ses comédies, le vol du papillon paraît lourd. Il y a dans *la Tempête* un de ces frais épisodes, le duo de Ferdinand et de Miranda. Miranda n'a jamais vu d'homme en dehors de Caliban et de son père ; elle a l'innocence d'Agnès, mais une innocence sans détour ; elle s'abandonne ingénument à l'attrait d'aimer ; Ferdinand ressent le même désir... Prospero exige qu'il mérite son bonheur et le soumet à l'épreuve d'un labeur pénible...

— C'est pour l'amour de vous, dit Ferdinand, que je suis un si patient bûcheron.

— Vous m'aimez donc ?

— Plus que tout au monde !

— Je suis folle, je pleure. Oh ! cher seigneur, je suis votre épouse, s'il vous convient de m'épouser ; sinon, je mourrai votre servante ; vous pouvez me répudier comme compagne, mais je serai votre servante, que vous le vouliez ou non...

De ces simples paroles s'exhale un parfum de candeur dont le charme est indicible... Mais à quoi bon continuer une analyse fastidieuse et m'infliger le ridicule d'inventer Shakespeare ? Je me suis accordé cet amusement pour ma satisfaction, non pour celle du lecteur, pour me convaincre de ma propre bonne foi, et me démontrer à moi-même que la joie que j'ai ressentie l'autre soir n'était pas trop déraisonnable.

9 Mai 1910.

TRISTAN BERNARD

I

ATHÉNÉE : *Le Danseur inconnu*, trois actes.

M. Tristan Bernard se peint tout entier dans cette comédie ; il y a mis sa grâce, son ironie nonchalante, son nihilisme indulgent, son sens particulier de la vie (qui consiste à ne pas la prendre au sérieux), son tranquille et, si j'ose accoupler ces mots, son bienveillant mépris des hommes. Ces choses, on les trouve dans les œuvres antérieures de l'exquis écrivain. Pourtant il me semble que celle-ci exhale une certaine fraîcheur d'âme qui n'existait point dans celles-là. Elle est par endroits ingénue, naïve. Et cette simplicité, au lieu de lui nuire, a accru son succès. Le public a eu l'impression que l'auteur, pour la première fois, ajoutait à son sarcasme habituel un peu d'émotion sentimentale. Or le public adore la romance. Ce qui le touche le plus, c'est le mélange de la gaieté et du sentiment. Il l'a très vivement goûté dans *le Danseur inconnu*.

—

La pièce débute par un petit tableau à la Moineaux ou à la Chavette. C'est un chapitre modernisé des « soi-

rées bourgeoises »... M. Beauchamp et Mme Tombelle marient leurs enfants et donnent à danser à cette occasion ; ils supportent en commun les frais du bal (l'hôtelier réclame quinze francs pour chaque tête d'invité) ; et comme ils sont également ladres, ils se reprochent mutuellement leur prodigalité.

— Vous avez convié tout le Bottin, dit aigrement Mme Tombelle.

— Il est certain que j'ai plus de relations que vous, riposte M. Beauchamp.

Voici venir un jeune homme, totalement ignoré de l'un et de l'autre... Il se nomme Henri Calvel ; il mène une existence médiocre et du reste se résigne avec douceur à cette médiocrité. Il appartient à la famille de ces personnages amorphes et indolents qu'affectionne Tristan Bernard (c'est un autre Triplepatte). Il exerce une vague profession, représente on ne sait trop quelle société métallurgique allemande ; il loge en garni. Quand par hasard il va dans le monde, il emprunte à des voisins obligeants un habit, un claque et des bottines vernies. N'ayant pas dîné, il est entré dans ces salons où il a aperçu de la lumière, afin de se nourrir au buffet et de renouveler sa provision de cigares. Il y rencontre un compagnon de bohème, le sieur Barthazard, qui lui reproche un tel excès de mollesse. « N'es-tu pas honteux de t'abandonner ainsi ? » Barthazard ne vit pas beaucoup mieux qu'Henri Calvel, mais il se débat, il se défend. Nous verrons tout à l'heure ce dont il est capable.

— Bah, dit gaiement Henri. Je n'ai pas d'ambition ; viens boire un verre de champagne, je te l'offre...

Arrive une théorie de jeunes filles blanches et roses... L'une d'elles, Berthe Gonthier, fuit le richissime et sot Georges Herbert, qui la persécute de ses hommages.

— Je ne veux, déclare-t-elle, me marier que selon mon cœur.

Soudain elle se trouve en présence d'Henri, que les

libations multiples ont légèrement surexcité et qui l'interpelle avec hardiesse, comme s'il n'était pas le plus timide des hommes. Non pas certes qu'il lui manque de respect, mais il lui dit de ces paroles sincères, qui ne sont pas autorisées entre danseurs. Il ne connaît pas cette enfant ; il n'est point connu d'elle ; cela lui donne l'audace de n'être pas tout à fait correct. Et il est charmant. M. Tristan Bernard n'a rien écrit de plus délicat que cette conversation ; elle rappelle par sa gaminerie gentille et légère le marivaudage de Valentin van Buck avec Cécile de Rouvre... C'est presque du Musset.

— Vous êtes une jeune fille bien élevée, vous ne valsez qu'avec les jeunes gens qui vous ont été présentés. Comme vous avez tort !

— Et pourquoi, s'il vous plaît ?

— Parce que ceux qu'on ne vous a pas présentés sont les seuls intéressants. Ils sont le mystère, l'*inconnu*.

Le flirt se poursuit. Berthe s'en amuse. Elle amène Henri à lui révéler son âge.

— Et le vôtre, mademoiselle ?

— Oh ! moi, j'ai l'âge des illusions.

Henri affecte une attitude sévère :

— Ceci est une réponse de bal, et même de *bal blanc*. Mon incognito me donne le droit d'être impoli envers une personne qui oppose des phrases toutes faites à celles que l'on essaye de faire exprès pour elle.

Elle sourit. Il lui reproche sa coquetterie.

— En quoi suis-je coquette ? Parce que je vous dis que je ne cherche pas à vous plaire ?

— La coquetterie ne consiste pas à dire qu'on plaît aux gens, mais à s'en défendre.

Tristan Marivaux par ces subtils détours conduit son amoureux à un degré de contentement de soi qui frôle la fatuité.

— D'ailleurs, ose affirmer Henri, je vous plais un peu.

— Quel aplomb ! D'où vous vient cette idée ?

— De la façon dont vous m'écoutez... Et vous êtes

jolie. Et quand je vous aurai quittée, je serai très malheureux...

Berthe en a trop entendu. Elle se sauve... L'ingénieux Barthazard, devinant les causes du ravissement mélancolique de son ami, le réconforte, lui murmure à l'oreille : « Veux-tu épouser cette jeune fille ? » Folie ! elle n'est pas pour un pauvre diable de son espèce, pour un « purotin ».

— Assurément, elle est plus fortunée que toi, répond Barthazard ; son père a des millions. Néanmoins tu l'épouseras, laisse-moi manœuvrer... Je possède la confiance du père.

Il dresse son plan, qui est simple : c'est de mentir impudemment, méthodiquement... « Ce jeune homme, dit-il à M. Gonthier, gagne soixante-dix mille francs par an comme représentant de commerce. C'est un jeune homme très sérieux. » M. Gonthier prie le « jeune homme sérieux » à un prochain thé. La brèche est faite. Cependant Barthazard entend que ses services soient récompensés ; il stipule que 50 000 francs lui reviendront sur la dot ; il exige d'Henri deux billets en bonne et due forme. L'influençable Henri consent à signer ce que l'on veut... Il ressemble au dormeur éveillé des contes, il comprend qu'on le mène quelque part. Il ne sait pas où il va...

Ce premier acte nous a divertis tout ensemble par l'imprévu de sa fantaisie, par son réalisme pittoresque, par la philosophie dont il est imprégné. Nous comprenons bien que le renanien Tristan Bernard considère la créature humaine comme un petit être falot, à demi conscient, jouet des forces du hasard et de l'instinct, et qu'il l'observe avec le gros œil attentif du naturaliste qui examine dans le champ du microscope les ébats des infusoires... L'homme, pour Tristan, n'est qu'un infusoire... Et encore !

Il semble que l'entreprise de Barthazard soit en voie

de réussir. La maison des Gonthier s'est ouverte devant Henri; on l'y accueille à merveille ; on l'y retient... Il séduit tout le monde : Berthe, le papa Gonthier, et jusqu'à la femme de chambre Léontine, qui pousse sa jeune maîtresse au mariage. Le mariage ne saurait tarder à se faire. Et Henri se sent très triste, parce que le bluff de Barthazard lui crée un rôle équivoque, difficile à soutenir, qu'il craint que cet échafaudage de supercherie ne s'écroule, ne tourne à sa confusion ; enfin parce qu'il est un brave garçon, profondément épris, et que duper celle qui l'aime et qu'il aime, cela lui répugne étrangement. Cette dernière raison, à l'exclusion des autres, suffirait pour le mettre au supplice. Là est l'intérêt psychologique du personnage. L'auteur a soin d'y insister. Il veut qu'Henri, même assuré de l'impunité, éprouve un malaise intolérable qui le conduise à l'aveu. Et si son second acte est un peu plus faible que le précédent, c'est que les mobiles qui déterminent Henri ne ressortent point assez nettement et que l'on ne discerne pas dans quelle mesure il obéit au scrupule, dans quelle mesure à la crainte.

Une série de scènes extrêmement comiques exposent les difficultés croissantes où il se débat... Il a dû quitter la maison borgne où il gîtait pour un hôtel plus huppé. Un de ses copains, l'annoncier Thibaudel, se charge de lui apporter ses lettres, parmi lesquelles se glissent des feuilles de papier timbré... Henri acquitte un effet de 34 francs, souscrit à son tailleur. C'est l'industrieux Barthazard qui lui procure les fonds nécessaires, qui paye les voitures, les fleurs, les bonbons, qui glisse parfois un louis dans la main de Léontine. Mais ses ressources s'épuisent ; il a hâte d'arriver à la conclusion de l'affaire matrimoniale qui le remettra à flot. Malheureusement Henri l'aide mal ; il hésite, il tergiverse, il laisse entrevoir à Louise (une amie de Berthe) le tourment qui le consume.

— Pensez-vous, lui demande-t-il, que si je n'étais pas un brillant courtier gagnant 7000 francs par an, mais seulement un pauvre diable de dessinateur dénué d'argent, pensez-vous que tout de même, Berthe m'aimerait ?

— Mais oui, mais oui, dit en riant Louise.

— J'ai envie de lui infliger cette petite épreuve, reprend-il, de lui dire que je n'ai pas le sou, que je vis d'expédients, que je porte des habits d'emprunt.

— Ne jouez pas ce jeu dangereux, réplique Louise. Si Berthe vous supposait misérable, elle ne croirait plus à votre désintéressement et à votre sincérité.

Henri retombe dans une inquiétude qu'aggrave l'interrogatoire d'un parent de Gonthier, le manufacturier Blivet... Blivet, dont c'est aussi la partie, lui « pousse des colles » sur la fabrication et la vente de l'acier. Henri, embarrassé, se tait ; on attribue son silence à la discrétion commerciale ; on ne l'en estime que plus. Blivet propose à Henri une magnifique situation dans ses usines. Cette offre arrangerait tout, si le jeune homme s'y prêtait ; mais non, il la refuse, comme il refuse les cinq cent mille francs de la dot de Berthe. On ne conçoit guère qu'il ne se laisse pas ébranler un moment par la tentation. M. Tristan Bernard aurait dû, pour plus de vraisemblance, le montrer vacillant, incertain, prêt à obéir aux impérieuses injonctions de Barthazard, puis soudain ramené à la vertu par son entretien avec Berthe, par l'horreur de tromper une si pure enfant. Les paroles qu'ils échangent sont jolies, presque émouvantes. Berthe ne s'explique pas l'attitude, la réserve de son fiancé, le peu d'empressement qu'il déploie à conclure une union souhaitée.

— Ne la désirez-vous plus ? demande-t-elle. Ne seriez-vous pas libre ? Dites-moi la vérité... Vous savez que j'ai pour vous une tendresse infinie.

La vérité, il la dira, ou plutôt il l'écrira. Dans une lettre qu'il dépêche à M. Gonthier, il lui dévoile avec

franchise sa position véritable, ses impostures, l'extravagance de ses desseins.

Et cette lettre, je l'ai dit, nous toucherait davantage si elle était le fruit d'un combat intérieur, d'un effort, si elle émanait d'un homme momentanément égaré et se ressaisissant au bord de la chute... Henri a l'air d'agir comme un petit pantin aux mouvements saccadés, irréfléchis. Il ne *nous paraît pas assez intelligent*. D'où cette impression de gêne qui pèse sur le deuxième acte et diminue quelque peu notre plaisir.

Elle s'accentue au troisième... Henri, après le pénible aveu, s'est procuré un moyen d'existence modeste et honorable. Ce sera pour lui un soulagement de manger du pain sec qu'il ne devra qu'à lui-même. Il a accepté chez un tapissier un emploi de commis à cent soixante-quinze francs par mois. Et d'ailleurs il ne les gagne point ; il est distrait, désolé, absent, — dans la lune ; il songe à ses espérances détruites ; il rabroue les clients, leur répond de travers, les met à la porte... C'est une source de comique un peu facile... Et l'anecdote s'achève le plus aisément du monde par une scène de dépit amoureux entre Henri et Berthe. Ils s'accusent réciproquement d'indifférence. Pourquoi s'est-il éloigné sans explication ? Pourquoi ne l'a-t-elle pas rappelé ? Ils évoquent le souvenir de leur première rencontre. A peine l'a-t-il vue, qu'il l'a aimée, ignorant tout d'elle, et son nom, et sa fortune. Serait-ce vrai ? Mais alors il était désintéressé, sincère... Voilà Berthe persuadée. Elle se laisse convaincre à peu de frais. Elle saute au cou de son père et lui déclare que, plus que jamais, elle choisit Henri pour époux. Le bonhomme de père acquiesce, ne soulève aucune objection... Il a fallu que le public fût sous le charme de ce qu'il avait ouï jusque-là, pour accepter bienveillamment une conclusion si puérile. Cet acte est empreint de l'optimisme doucereux des romans de journaux de mode et des petites pièces

du Gymnase... Mon Dieu, je sais bien qu'il y a le sourire de Tristan Bernard. Et nous entendons ce que nous dit ce sourire :

« Oui, mon héros est un « serin », le père de mon héroïne un fantoche, mon héroïne elle-même une gentille petite poupée assez peu originale... Oui, ce dénouement est artificiel, mais ceux de Molière ne le sont-ils pas ? Cela n'a point d'importance... Rien, ici-bas, n'a d'importance... Mon historiette n'est qu'un prétexte à philosopher. »

Effectivement dans cette pièce, ce que nous prisons le moins, c'est la pièce ; nous aimons la qualité d'esprit de l'écrivain, ses flâneries humoristiques le long du sujet. Il nous associe à sa promenade, une promenade sans méthode, sans but précis — délicieuse. Il lui est indifférent — et à nous aussi — que la route où il marche mène quelque part, s'il y a sur cette route des choses amusantes à regarder. M. Tristan Bernard est un promeneur incomparable ; il observe, il rumine, il médite ; d'innombrables images se fixent sur sa rétine ; sa mémoire les retient ; et du haut de sa barbe de mage tombent des paroles définitives... *Le Danseur inconnu* contient la moelle spirituelle de dix comédies.

Je vous abandonne les deux amoureux Henri et Berthe. La foule est sensible à leur bonne grâce, à leur aimable gazouillement ; mais ce n'est pas à eux que s'attache notre curiosité ni probablement la principale sollicitude de l'auteur... Leur innocence, sauf dans la piquante scène du premier acte, est assez fade; l'intérêt qu'ils inspirent va diminuant du commencement à la fin de l'ouvrage. Bien plus divertissantes sont les figures accessoires, les gredins, ou les demi-fripons, ou les sots qui évoluent autour d'eux : ceux-ci, M. Tristan Bernard goûte une évidente joie à les croquer, à les camper tout vifs sur la scène.

Et d'abord Barthazard... Son profil a un relief, une ampleur moliéresques. Barthazard, c'est Scapin monté en grade, ou plutôt adapté aux mœurs actuelles ; il ne « travaille » plus pour un maître, mais pour soi ; il ne vise que son profit personnel et dans ce but il use des procédés et des méthodes du Fourbe classique. Voyez-le, flairant le vent, le nez insolent, l'œil aux aguets... Scapin... Il sait comment on prend les gens, par l'intérêt, par la vanité... Scapin... Il s'insinue à leur foyer, fait l'important, le nécessaire, leur rend mille services et les ménage, en attendant l'occasion de les « taper ». Comme Henri s'étonne d'une si extraordinaire discrétion :

— Du jour où je leur demanderais un centime, réplique-t-il, ils n'auraient plus confiance en moi. Il leur est agréable de donner leur confiance, désagréable de donner leur or.

Il tient en bride son « client », l'empêche de broncher, le gouverne comme Scapin gouverne Léandre, vole à son secours dès qu'un danger le menace. Lorsqu'il apprend qu'Henri a mal répondu aux « colles » de Blivet, il paye d'audace, il prend l'offensive :

— Vous avez essayé de faire parler mon jeune homme. Qu'en avez-vous tiré ?

— Pas grand'chose.

— Vous n'obtiendrez rien de lui, allez, c'est un garçon...

Prompt, au surplus, à retourner sa veste, il ne s'attarde point à protéger malgré lui ce nigaud d'Henri, qui s'avise de devenir vertueux ; il passe à l'ennemi ; il le trahit comme il le servait, avec la même activité, le même zèle ; et toutes ces intrigues lui réussissent, puisque finalement il attrape une excellente place grassement appointée chez Georges Herbert. Voilà notre Scapin casé, tranquille ; ce sera désormais « Monsieur Scapin ».

Herbert, l'imbécile rival d'Henri, est une transposi-

tion superficiellement caricaturale d'Acaste, le « petit marquis » du *Misanthrope*. Ravi de soi, convaincu de ses mérites, il ne conçoit point que Berthe le dédaigne. Que lui manque-t-il pour plaire ?

— On m'a dit que j'étais beau. Je ne suis pas bête. Je sais par cœur quantité de mots d'esprit que j'arrive à placer très bien. J'ai voyagé et je raconte mes voyages d'une façon enjouée. J'ai lu beaucoup. Je valse remarquablement ; et quand je conduis le cotillon, je trouve des idées amusantes. Je ne vous parle pas de ma fortune, je n'en parle jamais : j'ai trois millions.

Ce grotesque est la proie désignée des aigrefins, des Barthazard, des sous-Barthazard. Ils rôdent autour de lui et autour du papa Gontier — ce Géronte. A côté de Barthazard nous apercevons l'agent de publicité Thibaudel, comme à côté de Scapin, le fourbe de moindre envergure Sylvestre. L'auteur dessine du bout de la plume ces silhouettes épisodiques marquées des traits d'une observation minutieuse ; il note de tout petits détails de la vie réelle et en fait jaillir des effets prodigieusement comiques. Ainsi au troisième acte le vieil employé qui avant de répondre aux questions qu'on lui pose se les répète, afin de les graver dans sa mémoire fatiguée et lente, est une merveille de vérité... M. Tristan Bernard voit évoluer ces figurines avec une lucidité exempte d'illusion. Il les juge très vaines, à peu près inconscientes, gouvernées par les événements qui leur suggèrent des gestes, — gestes blâmables ou louables, selon qu'ils sont contraires ou conformes à la morale conventionnelle.

— Tu as donc fait un héritage, dit Barthazard à Henri, pour te payer ces scrupules ?

Barthazard lui-même deviendra scrupuleux lorsqu'il se trouvera à l'abri du besoin.

— Henri a été régénéré par l'amour, déclare-t-il. L'amour accomplit des miracles, la fortune aussi. Je suis désormais un honnête homme.

Cette dernière réflexion, présentée sous mille formes, tend à établir que la plupart des actions des hommes sont subordonnées à l'argent. Et je crois bien que c'est là le fond de la pensée de M. Tristan Bernard. L'argent occupe dans sa comédie une place énorme ; il en est le pivot. Elle débute par la querelle de deux avaricieux ; elle repose sur la cupide astuce d'une sorte d'escroc habile à nouer des machinations... Barthazard n'agit que pour l'argent, par l'argent ; tous ses « trucs » dérivent de cette source. Il obtient, à l'aide de contrats de publicité, les fleurs et les bonbons qu'Henri offre à sa fiancée... Sur vingt mots du dialogue, dix-huit se rapportent à l'argent ou à des combinaisons dont l'argent est le ressort. On ne parle en ces trois actes que de traites, de billets, de commissions, de courtages, de débiteurs, de créanciers, de l'art de faire des dettes et de ne point les payer. Cela fleure la finance et le commerce, la colonnade de la Bourse et la rue du Sentier. L'argent nous oppresse, nous étouffe. Vous me direz que M. Tristan Bernard obéit à la logique de son sujet. Je l'accorde... Pourtant, dans cette prééminence de l'argent, il y a autre chose, comme une obsession, comme une fascination, — l'intime persuasion qu'ici-bas tout s'y ramène...

II

VAUDEVILLE : *Le Costaud des Epinettes*, trois actes.

Le tourment des dramaturges est de se renouveler, de ne pas éternellement écrire la même pièce, comme il arrive à des peintres de brosser toujours le même tableau. La monotonie dans la production est une force et une faiblesse ; elle assigne à l'auteur une spécialité fructueuse, mais elle l'y emprisonne ; il ne peut plus sortir de la petite tour qu'il s'est bâtie. Les gens d'humeur paisible, doués d'une médiocre curiosité d'esprit, s'accommodent d'une telle immobilité. D'autres ressentent l'impérieuse envie de s'évader de la tour, de vagabonder à travers champs, de se divertir, de s'ennoblir en se prouvant à eux-mêmes leur souplesse et d'étonner un peu, à chaque fois, le public. L'étonnement est le piment du plaisir. Je croirais volontiers que M. Tristan Bernard et son collaborateur, M. Alfred Athis, ont cédé à cet attrait et qu'il leur a paru piquant de composer un ouvrage d'une forme inusitée, paradoxale, extrêmement varié de ton et d'allure... N'est-il pas amusant de réunir dans le cadre d'une comédie légère les personnages les plus héroclites, des exemplaires de tous les milieux, de toutes les catégories sociales, de grouper l'homme de finance, l'homme de théâtre, le fils de famille, l'apache, l'escroc, le fêtard,

la petite courtisane, de montrer qu'il existe entre ces figures de nombreux points de contact, et que, malgré l'apparence, elles ont un fond commun ? Ceci, c'est l'essence même de la philosophie anarchiste et savoureuse de M. Tristan Bernard... Les créatures humaines se valent, ou à peu près... Des combinaisons d'événements, hostiles ou favorables, les dominent, les gouvernent. Il en résulte du mal ou du bien, de la souffrance ou de la joie, du vice ou de la vertu... Et d'ailleurs, aucun de ces faits n'a d'importance... Vous voyez que, par ses conclusions tout au moins, *le Costaud des Epinettes* ne diffère pas sensiblement de *Tripleplatte* et du *Danseur inconnu.*

La boutique de l'oncle Tabac, mastroquet du quartier des Epinettes, sert de lieu de rendez-vous aux gigolettes, aux souteneurs, aux repris de justice, aux individus besogneux et tarés qui grouillent en marge de la vie parisienne. Le patron est leur complice ; il leur signale les bonnes affaires et prélève sur le gain de ces opérations louches sa commission d'honnête courtier. Recéleur, usurier, il prête à la petite semaine. Il a eu comme client Claude Brevin, un excellent jeune homme, issu de riche souche bourgeoise, et qu'une malchance obstinée a réduit à la pire détresse. Claude, dénué de ressources, affamé, vagabond, rebut du commerce et de l'industrie, ayant exercé sans succès les plus humbles métiers, calicot, garçon doucheur, placier en accessoires de cotillon, ouvreur de portières, se fût précipité dans les ondes libératrices de la Seine si un fragile espoir ne l'eût soutenu. Puisque la société laisse mourir de faim les braves gens, ils seraient bien sots, en vérité, de ne pas s'insurger contre elle. Claude se résout à marcher dans cette voie. Il vient demander conseil à l'oncle Tabac.

— Je n'ai plus de parents, plus d'amis, lui dit-il ingénument. Je n'ai qu'un créancier. A qui voulez-vous

que je m'adresse ? Je vous dois deux mille francs. Indiquez-moi les moyens de m'acquitter.

L'oncle Tabac n'est jamais à court. Justement, on l'a chargé d'une négociation délicate. Un homme politique considérable désire rentrer en possession de lettres compromettantes qu'il a laissées aux mains d'une ancienne maîtresse, la petite théâtreuse Irma Lurette. Son secrétaire Gomez se met en quête d'un gaillard capable d'exécuter rondement ce dessein. Il s'agit de s'insinuer dans l'intimité d'Irma, de lui dérober le paquet de lettres, puis de la supprimer elle-même, afin de prévenir toute tentative ultérieure de chantage. Un dangereux escarpe, nommé Gabriel, à qui l'on a imprudemment soumis le projet, se dérobe. Il assassinerait volontiers la fille, mais l'obligation préalable de lui plaire l'embarrasse ; il ne sait point parler aux femmes, surtout aux « femmes en appartement ». Et c'est alors que l'oncle Tabac désigne Claude. L'assassin gentleman, l'homme nécessaire, le voilà. Il est jeune, joli garçon, séduisant. Le secrétaire Gomez et un certain Doizeau, comptable véreux prêt à toutes les besognes, se chargent de l'instruire de ce qu'on attend de lui. La scène est d'une psychologie très fine. Rien de plus spirituel et de plus juste que la perplexité du jeune homme, partagé entre des velléités criminelles et les derniers scrupules de ses bons instincts. Il vient d'avaler une assiettée de soupe grasse et chaude ; ayant le ventre plein, il se sent redevenir honnête homme.

— Je ne ferais pas de mal à une mouche, s'écrie-t-il...

— Allons, allons, gronde le bistro, bourru et paternel, il ne faut pas vous laisser aller comme ça !

Et Claude, rougissant de sa défaillance, se donne du courage, se remonte, s'excite. « Un coup qui rapportera dix mille *balles*, cela ne se refuse pas. Je vais faire un sale coup ! Je vais faire un sale coup ! ! » Il se répète ces mots pour aiguillonner sa couardise. Marché conclu... Claude, ou plutôt le « Costaud des Epinettes » (c'est son

nom de guerre), s'enrôle dans l'armée du crime...

Cet acte, curieux, mouvementé, évoque par sa couleur pittoresque les drames populaires du vieil Ambigu. Mais il n'est pas naïf, il est ironique. Et ce n'est pas du tout la même chose...

Au second acte, l'ironie se fait aiguë... Dans des scènes aristophanesques dont la malice du public s'est égayée, elle prend pour cible les gens de théâtre, auteurs, acteurs, directeurs (seuls les critiques n'y figurent point ; MM. Tristan Bernard et Alfred Athis ont été exceptionnellement polis !). Et c'est un feu roulant d'épigrammes... On célèbre par un souper la centième représentation d'une pièce à succès. Les invités accablent l'amphitryon de félicitations venimeuses, lui prodiguent les mots louangeurs, soulignés par l'accent et le regard qui déchirent. Ces perfidies, ces rosseries professionnelles sont prestement notées, sans amertume, assaisonnées de traits légers et vifs. La question d'argent y occupe une place énorme. MM. les auteurs se communiquent leurs recettes, commentent les recettes du voisin... « Vous savez, cette centième n'est que la soixante-seizième. — Et la salle est vide. — Ce souper n'est que du bluff ! » L'auteur et le directeur s'en partageront les frais. Ils rient jaune. Sous les sourires d'emprunt percent l'aigreur des reproches, le germe des brouilles prochaines... Tout cela, c'est de la satire à fleur de peau. Oh ! le beau sujet de comédie, quand M. Tristan Bernard, ou quelqu'un de ses confrères, voudra le traiter à fond !

Et notre héros Claude Brevin ?... Il s'est rendu à cette fête, afin d'y faire connaissance avec sa victime. Il n'a pas encore l'âme endurcie ; la vision de son action scélérate l'emplit d'épouvante. Il y renoncerait, si ce n'était l'engagement qui le lie, et la présence de Doizeau qui l'empêche d'y faillir. Il frémit de joie quand Doizeau lui annonce qu'Irma Lurette, souffrante, ne vien-

dra point. Cet espoir est déçu : elle paraît ; bon gré mal gré, il lui faut commencer sa tâche répugnante. Les propos de cette fille, la basse vénalité qu'il croit découvrir en elle l'enhardissent, le réconfortent, étouffent sa sympathie, sa pitié. Il lui glisse au doigt une bague qu'elle accepte ; le jugeant riche et généreux, elle l'autorise à l'accompagner chez elle. Décidément, Irma n'est guère intéressante. Le mépris qu'elle lui inspire fouette son énergie et atténue ses remords.

Nous les retrouvons au troisième acte dans le logis de la petite femme. Ils y passeront la nuit en tête à tête. Claude a donc toute facilité d'agir ; sa proie lui est livrée. Et voici que de nouveau il hésite. Irma lui témoigne une confiance qui l'émeut. Elle bavarde, s'épanche librement, lui conte les misères de sa vie, le traite en ami ; il s'aperçoit que cette fille galante est une bonne fille, spontanée et franche ; mû par un élan indéfinissable, à son tour, il se confesse ; il éprouve le besoin de dire la vérité.

— Je t'ai menti tout à l'heure ; je n'ai pas d'argent, je suis un pauvre diable, un purotin...

Il s'imagine que l'aveu de son mensonge provoquera la colère d'Irma ; au contraire, elle en est remuée ; elle se sent plus près de cet homme qui n'est pas plus fortuné qu'elle ; elle le console gentiment.

— Que veux-tu, mon vieux, nous sommes dans la purée. Comme ça, si je t'aime, tu ne penseras pas que c'est pour ton argent !...

Effectivement, on devine qu'il lui plaît et que leur commune misère morale les rapproche... Elle lui demande de la dégrafer, elle se fait chatte, elle le frôle... Dans la salle, nous songions : « Non, non, il n'est pas possible qu'il égorge une si charmante petite femme ! Il n'en aura pas le courage. Ce serait monstrueux. Comment les auteurs s'en sortiront-ils ? »

A l'aide d'un expédient un peu « ficelle », mais ingé-

nieux. Vous vous rappelez le cambrioleur Gabriel qui avait refusé, au premier acte, de « faire le coup » ? Il s'est ravisé ; il se faufile dans l'appartement d'Irma. Claude bondit sur lui, le terrasse, le désarme, de telle sorte que, venu pour assassiner l'excellente fille, il la sauve. Elle s'en montre reconnaissante. Le caprice qu'elle avait pour lui se change en un sentiment plus passionné. C'est du béguin, ça deviendra de l'amour ; elle adore ce robuste garçon, dont le bras vigoureux l'a délivrée ; elle subit, comme toute créature primitive, la fascination de la force... Et Claude, bouleversé cette fois, ne peut plus cacher l'affreux secret...

— Je suis un être ignoble ; le vrai meurtrier, c'est moi ; j'ai promis de te tuer, après t'avoir volée...

Elle lui clôt les lèvres d'un baiser :

— Pauvre vieux ! Faut-il que tu aies été malheureux pour en arriver là !... Va, va, tu ne me fais pas peur !

La pièce se dénoue le plus aimablement du monde. Irma restitue les lettres. Claude lui remet les dix mille francs. Il décide de s'improviser comédien, pour ne plus quitter sa maîtresse. Il l'accompagnera en tournée.

Les jolies qualités de ce dernier acte ont assuré le succès jusque-là un peu indécis de l'ouvrage. Ici, l'ironie subsiste (elle ne peut pas ne point exister, MM. Tristan Bernard et Athis étant ironistes dans les moelles), mais une sensibilité pénétrante la mouille et en atténue la sécheresse. Cela devient de l' « ironie tendre », c'est-à-dire une chose extrêmement agréable. Et puis enfin la pièce est imprégnée de philosophie, d'une philosophie à la mode, veule, bienveillante, indulgente, nonchalante... Remarquez que le « Costaud des Epinettes » est exactement le même homme que le « danseur inconnu », l'homme amorphe incapable d'effort, dépourvu de volonté, l' « homme bouchon » qui se laisse

aller à dérive, bercé par le flot, et va s'échouer où le flot le pousse... « Permettez, permettez, objectera M. Tristan Bernard. Claude était décidé à assassiner une petite femme... Ceci, n'est-ce pas de la volonté et de l'effort ? » Claude n'aurait jamais assassiné la petite femme... Et Tristan Bernard le sait bien ! L'ouvrage, depuis le postulat jusqu'à la pirouette finale, n'est qu'un paradoxe... Ce paradoxe nous a divertis.

18 Avril 1910.

MIGUEL ZAMACOÏS

Comédie-Française : *La Fleur merveilleuse*, quatre actes.

Et d'abord ne demandons à *la Fleur merveilleuse* que ce que l'auteur a eu le dessein d'y mettre. Ce n'est pas une œuvre psychologique, c'est à peine une œuvre symbolique ; c'est un conte, joliment conté par le plus aimable des poètes. M. Miguel Zamacoïs a de la fantaisie, de l'imagination, de la grâce, beaucoup de verve, et quand il le veut, du lyrisme. Personne mieux que lui n'excelle à ciseler un morceau brillant que la virtuosité de l'acteur fait applaudir... Sa nouvelle comédie, bâtie sur le plan et avec les procédés des *Bouffons*, contient d'innombrables airs de bravoure, perles enchâssées dans la trame d'une intrigue légère. Le public a savouré l'art et l'agrément de ces détails ; il a jugé l'action un peu lente, un peu frêle... Voilà, je pense, les mérites et les défauts de l'ouvrage, l'impression qui en ressort, impression complexe, favorable, sympathique, et cependant nuancée de quelque embarras. On ne s'ennuyait pas, certes, on jouissait du charmant esprit de l'auteur, mais on eût voulu s'intéresser plus passionnément à ses personnages. On eût souhaité les voir vivre d'une vie moins chimérique et que ce joli

conte fût vraiment une pièce de théâtre. Ce n'est qu'un joli conte. Considérons-le comme tel, et cherchons-y notre plaisir.

Ainsi que Théophile Gautier, M. Zamacoïs est peintre ; il appartient à une génération qu'illuminèrent les derniers reflets du romantisme. Les romans de Dumas, les drames de cape et d'épée joués sur les planches de la Porte-Saint-Martin amusèrent son enfance ; il feuilleta, lorsqu'il était petit, les éditions de Renduel, de Delloye, de Paulin, les livraisons du vieux *Musée des familles*, et s'évertua à copier d'une main précocement adroite les vignettes de Célestin Nanteuil, de Dévéria, de Tony Johannot, de Meissonier. De tout cela, sans doute, il s'est souvenu, en brossant le premier tableau de *la Fleur*... Le décor représente la salle commune d'une misérable auberge des Flandres. Nous sommes en 1635, à l'époque où d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis brandissaient leur colichemarde pour le service du roi et contre M. le cardinal. L'orage gronde ; la pluie fouette les vitres, le vent balaye les cendres du foyer. Le tire-laine Ziska et trois chenapans de son espèce, attablés autour d'une chandelle fumeuse, méditent un mauvais coup, attendent l'occasion que leur enverra le diable.

Le diable leur dépêche un certain chevalier de Blancourt, aventurier de mine suspecte, et son valet Romain, un drôle flegmatique, qui les apaise en braquant sur eux deux pistolets formidables... L'hôtellerie, d'ailleurs, ne désemplit pas. Le postillon marseillais Gobelousse heurte à la porte, précédant ses maîtres, Mme Régine, une riche veuve, et le fils de celle-ci, le mélancolique et taciturne Gilbert... Le bonhomme Médard — le tavernier —, s'empresse auprès de ces hôtes de distinction, leur vante la sécurité de son logis. Aussitôt des rixes sanglantes y éclatent. Enfer et damnation ! Ziska se précipite sur Speranza, une bohémienne errante, qu'il poursuit de désirs furieux. Régine paye de sa bourse la

liberté de Speranza ; Ziska est massacré par ses compagnons dont cet or allume la convoitise. La bohémienne délivrée jure une éternelle gratitude à sa bienfaitrice. Et chemin faisant, nous apprenons la cause de l'étrange tristesse de Gilbert. Ce jeune homme souffre d'une trahison d'amour ; sa fiancée, qu'il adorait, l'a abandonné ; dans l'espérance de la retrouver, rêveur, à demi dément, il parcourt le monde. Enfin, nous sommes édifiés sur le compte du chevalier ; nous savons que ce gentilhomme besogneux se rend en Hollande, auprès de son oncle Van Amstel, bourgmestre d'Harlem, dans l'intention d'épouser sa cousine, et par ce mariage avantageux de reconquérir la fortune... L'acte tumultueux s'achève en douceur... La noble Speranza, ayant lu dans la main de Gilbert l'heureux présage d'une délivrance prochaine, prend congé de Régine et ne consent à recevoir d'elle, comme salaire, qu'un baiser. La mère douloureuse verse à son fils des mots consolants, l'adjure d'oublier l'infidèle... « Elle était si jolie », murmure-t-il... Il s'endort, obsédé dans son rêve par l'image de l'absente ; la même plainte lui monte aux lèvres : « Elle était si jolie ! » Ce soupir est un refrain, le refrain d'une romance, d'une romance sans musique. Et il semble, en effet, qu'un peu de musique ne serait point ici déplacée. Notre oreille, machinalement, guette les accords, en sourdine, de l'orchestre. Nous avons le sentiment que l'agitation de ces figurines, l'explosion superficielle de ces désespoirs et de ces fureurs, que ces coups de poignard et ces coups de feu, ces récitatifs, ces cavatines, que ces choses divertissantes, pittoresques, picaresques, appartiennent au répertoire de l'Opéra-Comique et que ce drame n'est que le sombre début d'une opérette élégante, ou, si vous préférez, d'un conte, d'un joli conte.

Au second acte, il s'éclaire des lumières de la jeunesse et du printemps... Le cadre, ravissant de fraî-

cheur, évoque l'atmosphère de la cité fleurie. A l'ombre de la basilique, sur les quais des canaux endormis, dans les rues calmes et propres, partout, jaillies d'entre les pavés, dressées à l'angle des balcons verts, épanouies parmi les trognes rubicondes des buveurs, autour des escabeaux de la Cigogne, de la Pipe-Bâtarde et du Lion altéré, partout, orgueilleuses, triomphantes, resplendissent les tulipes, gloire d'Harlem. Mais de ces fleurs, la plus pimpante est Griet Van Amstel, fille du bourgmestre. Elle a seize ans, des yeux bleus, des joues roses, un bijou de petit bonnet piqué sur ses cheveux blonds ; elle a le nez drôlet, la voix chaude, l'esprit et la sensibilité de Mlle Marie Leconte. Quand Griet Van Amstel est apparue, tenant par la main ses amies Alida et Mietje, — Mlles Lifraud et Provost, — un murmure d'étonnement et de joie a accueilli ces trois délicieuses personnes. Non, il n'est pas permis d'être si gentil que ça ! Tous les chocolatiers du monde vont se disputer l'avantage d'imprimer leurs silhouettes entre une boîte de cacao et un pot au lait. Nous les verrons affichées dans les gares vaudoises. Elles n'échapperont pas à ce destin !... La rieuse Griet rencontre parfois le « jeune Français triste », qui maintenant réside en Hollande ; elle se moque un peu de lui, mais on devine sous ses taquineries innocentes l'éveil de la pitié, et que cette pitié se changera aisément en tendresse. Griet aborde Gilbert avec curiosité ; Gilbert, lorsque Griet le questionne, sort de son engourdissement. Régine a surpris l'échange de ces regards, de ces demi-aveux inconscients ; l'espoir renaît en son cœur de mère. Elle supplie la jeune fille de ne pas refuser à son fils l'aumône d'une parole de réconfort...

— Ce que je vous demande, dit-elle,

C'est qu'à sa gravité
Vous jetiez en passant vos miettes de gaîté,
A sa prostration un peu de turbulence,
Un peu de babillage à son morne silence.

Griet obéit ; elle interpelle allégrement Gilbert, l'oblige à lui chanter sa chanson, une dolente chanson composée pour « l'autre » ; et Griet, en l'écoutant, cesse de rire ; et ceci nous indique que Griet inévitablement aimera Gilbert, que Gilbert aimera Griet. Une brève apparition de Speranza nous révèle aussi que la « bohémienne aux pieds nus » est amoureuse de notre beau ténébreux, prête à l'immolation, possédée

Du désir de payer, l'adorant sans espoir,
D'un surcroît de tourment le bonheur de le voir.

Sur ce, les « tulipiers » envahissent le théâtre, surexcités, écumant de rage ; un concours solennel organisé à Amsterdam vient de désigner pour lauréat Jacob Teylingen, le rival de Van Amstel ; la cité tulipière se divise en deux camps ennemis ; jacobistes, amstellistes se menacent, s'invectivent ; le bourgmestre, dans un accès de délire bachique, promet la main de sa fille à quiconque présentera avant huit jours écoulés une tulipe plus belle que la tulipe de Teylingen ; les brasseries se montrent le poing ; le Lion se hérisse contre la Cigogne ; la grand'place de Harlem — Cannebière du Nord — frémit et bout. Le rideau tombe sur ce tableau mouvementé, qui eût paru assez vide si l'auteur n'y avait introduit d'ingénieuses et charmantes bagatelles : les galéjades de Gobelousse, le sourire de Griet, la ronde des mignonnes Hollandaises, le tintement du carillon égrenant ses notes cristallines en haut du beffroi, le duel de deux gentilshommes tulipomanes ardents à s'entr'égorger, la bedaine entripaillée, les propos avinés du bonhomme Van Amstel, et comme contraste, la figure amère et pensive de Franz Hals (modelée par M. Alexandre avec une vérité saisissante), et le petit discours du peintre que la beauté des fleurs tente peu, tandis que le fascine la tête humaine.

Et moi j'aime à penser qu'ayant bien su le peindre,
J'éternise un regard que la mort doit éteindre !
Et c'est encore un peu de quoi s'enorgueillir,
Ne pouvant pas créer, d'empêcher de mourir !...
Peindre la chair vivante, et l'œil avec sa flamme,
Et se dire : Franz Hals ! cet homme et cette femme,
Parce que du néant tu les voulus sauver,
Continueront toujours de rire ou de rêver !
Grâce à toi certains gueux à la sale guenille,
Quand les vers rongeront tous les rois de Castille
Et tous les grands du monde aux linceuls brodés d'or,
Dans leurs cadres de bois s'esclafferont encor !...

Et je sais bien que ces pensées émanent plutôt de Miguel Zamacoïs que de Franz Hals — mais elles s'expriment avec un heureux choix de termes, dans une langue harmonieuse. Et je sais bien que tous ces épisodes ne sont que des hors-d'œuvre, — mais l'aspect en est appétissant et la saveur agréable.

Maintenant le roman de Griet et de Gilbert va se nouer. Mme Régine a conçu le projet d'unir les deux enfants, comptant sur la tendresse et le dévouement de la jeune fille pour ramener le calme dans l'esprit troublé de son fils. Il faut que Gilbert apporte à Van Amstel la plus belle des fleurs et sorte vainqueur du tournoi. Où rencontrer ce prodige ? Vainement la mère inquiète a-t-elle dévalisé les jardiniers et les marchands. Elle désespère, lorsque la providentielle Speranza accourt à son aide. Parmi des talismans que le chef de sa tribu lui a légués, il y avait un oignon, un vieux caïeu noirâtre rapporté des Indes, ensorcelé, dit-on, par les fakirs. Elle l'a mis en terre ; il a germé et donné naissance à la tulipe merveilleuse, unique, type perdu des espèces anciennes. Possesseur d'un tel trésor, Gilbert est assuré de la victoire. Et déjà Régine se réjouit ; son égoïsme ne s'embarrasse d'aucun scrupule ; elle ne se demande point si Griet a le cœur libre, s'il n'est pas criminel de disposer d'elle sans son aveu ; aux protestations de la jeune fille, qui se révolte à l'idée d'être ainsi

sacrifiée, s'oppose l'obstination de la « maman » passionnée et féroce.

J'ai vu ses yeux plus clairs en vous voyant paraître.
Il vous adorera... Vous l'aimerez peut-être.

Et si Griet ne l'aime pas ? Et si la démence de Gilbert est incurable ?

De quel droit usez-vous contre moi de vos armes ?

Régine se montre inflexible. Avec l'absurde et sublime entêtement de l'amour maternel elle répond :

Du droit de ma souffrance et du droit de mes larmes.

Voilà bien un argument de mère et de femme ! Griet se retourne vers Gilbert, et lui parlant seule à seul, dans une scène délicate (la meilleure de l'ouvrage) elle lui soumet ce cas de conscience, s'adresse à sa probité, à sa loyauté. L'âme assoupie du jeune homme tressaille ; il discerne clairement où est le devoir. Il remet à Griet la fleur merveilleuse et lui laisse le soin de la donner au fiancé de son choix. Griet s'éloigne, mais par la fenêtre entr'ouverte elle écoute la dispute de la mère et du fils... « Qu'as-tu fait ? s'écrie Régine ; tu tenais le bonheur et tu le perds ! »

Je ne veux pas devoir le bonheur à ta ruse.

dit Gilbert. Et comme elle résiste, d'une voix plus ferme encore, il reprend :

Je ne veux pas devoir son cœur à ton adresse.

Griet s'est arrêtée, hésitante... Emue de tant de générosité et de noblesse, se devinant aimée, touchée de cet amour, elle entrevoit la tâche miséricordieuse que le destin lui impose ; elle ne la repousse plus ; elle rebrousse chemin, se glisse furtivement à pas menus dans la chambre, restitue à Régine, éperdue de joie, la fleur à laquelle sa liberté est liée.

Il me l'avait donnée... Eh bien, je la lui rends.

Elle se vouera à la guérison du malade. Elle comprend que la mission féminine par excellence ici-bas, c'est le sacrifice. Mais elle sent aussi que lorsque la tendresse et la bonté s'y allient, ce sacrifice devient très doux et porte en lui-même sa récompense. Tel est, je suppose, le symbole contenu dans la pièce de M. Zamacoïs.

On peut la considérer comme terminée dès que l'exquise Griet Van Amstel s'est résignée au rôle de consolatrice. Le quatrième acte ne saurait nous réserver de surprise... Il consacrera l'inévitable triomphe de Gilbert et son retour définitif à la raison. Nous sommes sûrs que les scélérates — et innocentes — machinations du chevalier et de Jacob Teylingen seront déjouées. Effectivement Gilbert reçoit des mains du bourgmestre la plus glorieuse des couronnes, la plus séduisante des fiancées ; et du même coup sa langue se délie ; les ténèbres qui obscurcissaient son esprit se dissipent ; il exalte, dans un discours parnassien, la beauté de la fleur et la beauté de la femme, leurs chairs, leurs grâces jumelles.

Qui nous dira d'où vient sur la fragile amphore
Ce rose insoupçonné ?... Du reflet d'une aurore
Ou bien des doigts fluets, transparents et rosés
Par l'artiste divin sur sa neige apposés ?
D'où lui vient ce parfum d'une essence irréelle ?
Du souffle de l'enfant qui s'est penché sur elle
Ou bien d'avoir là-haut, près d'un blanc reposoir,
Servi de cassolette ou servi d'encensoir ?

L'arrangement pictural de ce tableau est une fête pour les yeux. A droite siègent les trois membres du jury : le jovial Van Amstel : le majestueux docteur Florent drapé dans l'ample justaucorps de drap et de velours noir, portrait de Rembrandt animé par Silvain

d'une vie grasse et copieuse ; et Franz Hals au front têtu, au museau vermillonné... A gauche, sous les roses, la fenêtre où Griet, autre rose, apparaîtra... Au fond, les champs diaprés, le foisonnement et l'éblouissement des corolles, le ciel de Paul Potter, les moulins d'Hobbema, toute la Hollande... L'œuvre s'achève comme elle avait commencé, par une série d'images... Les personnages, qui s'étaient un moment détachés du décor, y rentrent, s'effacent, s'immobilisent. Le drame ténu et vague achève de s'évanouir... Nous écoutons une discrète symphonie de couleurs et de parfums. Et tout ceci n'est qu'un conte, et tout ceci n'est qu'un rêve...

J'ai sommairement indiqué les procédés de l'auteur ; il se rattache à l'école traditionnelle ; ses alexandrins riment presque toujours richement ; campés sur leurs douze pieds, ils vont droit devant eux, bien d'aplomb, sans trébucher dans l'ornière des hiatus, sans expirer de langueur dans la molle harmonie des assonances. M. Zamacoïs repousse le vers invertébré, le vers amorphe... Je le loue de réagir contre le désordre et l'anarchie de la poétique actuelle. Mais je suis obligé de convenir que sa langue, si vive et si précise quand il la surveille, quelquefois s'abandonne, se néglige... Je comparais sa pièce à un opéra formé d'une succession de récitatifs et d'airs de bravoure. Je crois l'analogie assez juste... Or visiblement le poète n'attache qu'une faible importance aux récitatifs ; sa facilité naturelle les improvise ; il les expédie du bout des doigts, en se jouant, comme une besogne d'ordre nécessaire. Arrivé devant le « morceau », il se ressaisit, ramasse ses forces, et l'exécute avec éclat... D'innombrables « couplets » ornent, illustrent *la Fleur merveilleuse* ; quand ce ne sont pas des couplets, ce sont des descriptions et des récits. Au premier acte, récit du « carrosse versé » par Gobelousse, description par Speranza de « la vie bohémienne » et monologue de Régine sur le « chagrin d'ai-

mer » ; au second, couplets de la tulipe, et des canaux hollandais, et des toiles de Franz Hals ; au troisième, couplets des fourbisseuses de cuivre et des laveuses de parquets, couplets de Griet sur « l'amour qui rôde » ; au quatrième, chanson et couplet de Gilbert guéri et ressuscité... La plus brillante de ces pages, celle où s'affirme le mieux la manière de M. Zamacoïs, c'est le couplet, déjà célèbre, de l'*accent*, petit chef-d'œuvre que les anthologies imprimeront à côté des variations sur le « nez » de *Cyrano*.

Emporter de chez soi les accents familiers,
C'est emporter un peu sa terre à ses souliers !
Emporter son accent d'Auvergne ou de Bretagne,
C'est emporter un peu sa lande ou sa montagne !
Lorsque loin du pays, le cœur gros, on s'enfuit,
L'accent ? Mais c'est un peu le pays qui vous suit !
C'est un peu, cet accent, invisible bagage,
Le parler de chez soi qu'on emporte en voyage !
C'est pour les malheureux, à l'exil obligés,
Le patois qui déteint sur les mots étrangers !
Avoir l'accent, enfin, c'est, chaque fois qu'on cause,
Parler de son pays en parlant d'autre chose !...
Non ! je ne rougis pas de mon fidèle accent !
Je veux qu'il soit sonore, et clair, retentissant !
Et m'en aller tout droit, l'humeur toujours pareille,
En portant mon accent fièrement sur l'oreille !
Mon accent ! Il faudrait l'écouter à genoux !
Il nous fait emporter la Provence avec nous,
Et fait chanter sa voix dans tous mes bavardages
Comme chante la mer au fond des coquillages !
Ecoutez !... En parlant je plante le décor
Du torride Midi dans les brumes du Nord ;
Mon accent porte en soi d'adorables mélanges
D'effluves d'orangers et de parfum d'oranges ;
Il évoque à la fois les feuillages bleu gris
De nos chers oliviers aux vieux troncs rabougris,
Les grands eucalyptus, les mimosas splendides,
Eclaboussant d'or pur les blancheurs des bastides !
Cet accent-là, mistral, cigale et tambourin,
A toutes mes chansons donne un même refrain,
Et quand vous l'entendez chanter dans ma parole
Tous les mots que je dis dansent la farandole !

On n'a pas plus de piquant dans l'esprit que M. Zamacoïs ; et sa verve n'est pas tortillée, ni précieuse à l'excès ; elle ne vise pas au rare, à l'extraordinaire ; elle coule abondante, limpide, des sources du terroir gaulois. Il y a du Regnard en lui. Si l'auteur de *la Fleur merveilleuse* et des *Bouffons* me demandait un conseil — il ne me le demande pas, mais je le lui donne tout de même par sympathie — je l'engagerais à se détourner de la féerie lyrique et shakespearienne, à serrer de plus près l'étude et l'observation des mœurs, à aborder la comédie satirique en vers, genre admirable, à peu près périmé et que tout le monde serait heureux de voir renaître. Vous n'imaginez pas avec quelle allégresse le public saluerait l'avènement d'un « poète gai » !

30 Mai 1910.

[illegible]

UN TRAGIQUE DU XVIIE SIÈCLE

Psychologie de l'auteur dramatique.

Les mânes de Pradon — et plus encore celles de Racine — durent être bien étonnées, ce jeudi. On reprenait à l'Odéon *Phèdre et Hippolyte*. M. Charles Martel assumait la tâche de parler de ce détestable et fameux auteur. Il pouvait l'accabler et rééditer les jugements portés contre lui par dix générations de critiques ; il pouvait essayer de le réhabiliter et lui découvrir quelque génie. Très judicieusement il s'est tenu à mi-chemin du lieu commun et du paradoxe ; il a tracé de l'ennemi de Racine un portrait impartial, narré avec esprit la célèbre querelle des sonnets, évoqué les circonstances qui accompagnèrent l'apparition simultanée des deux *Phèdre*. En écoutant son récit, je le rapprochais de nos mœurs actuelles et j'admirais l'effervescence des passions que les batailles littéraires ont de tout temps allumées chez nous. Souvent, l'excès de notre idolâtrie pour les choses du théâtre nous est reproché ; elle n'était pas moins ardente sous le règne de Louis. *Phèdre* fit autant de bruit, excita presque autant de curiosité que *Chantecler*... S'il y avait eu des journaux à cette époque, ils

eussent été pleins de la pièce nouvelle ; ils eussent imprimé les trois sonnets, recueilli, confronté les interviews de Racine et de Pradon, publié l'image de Champmeslé, envenimé le débat en y associant de gré ou de force Boileau, Mme Deshoulières, le duc de Nevers, la duchesse de Bouillon. L'éclat de ces disputes n'arrivait à la foule que sous forme de paroles chuchotées, d'anecdotes colportées dans les ruelles, d'épigrammes circulant sous le manteau. La violence en était extrême, justement parce qu'elle se déchaînait dans un cercle étroit ; elle correspondait à des sentiments qui n'ont point varié depuis deux siècles. L'âme de l'homme de lettres est immuable. Les mêmes émulations, les mêmes jalousies l'aiguillonnent. Il existait, alors comme aujourd'hui, des écrivains envieux et médiocres, des coteries, des cénacles, des salons où fleurissait l'intrigue académique, des femmes du monde férues de bel esprit, des littératrices vaniteuses. Telle était la duchesse de Bouillon, nièce de Mazarin, et telle Mme Deshoulières. Elles haïssaient Racine, on ne sait trop pourquoi ; elles épousaient l'inimitié des Boyer, des Segrais, des Benserade, leurs commensaux ; et ceux-ci ne pardonnaient pas à l'auteur d'*Andromaque* et de *Britannicus* ses succès nombreux et rapides, sa jeune gloire. La belliqueuse duchesse, renommée pour la verve agressive de ses propos (elle parlait bien, dit Saint-Simon, s'emportait volontiers et quelquefois *allait à la botte*), avait un frère, Philippe de Mancini, duc de Nevers, à qui elle témoignait, assurait-on, une tendresse excessive et suspecte. C'est en son hôtel, où fréquentait la brillante compagnie, que naquit la cabale. On savait que Racine, après un silence de deux ans, préparait une *Phèdre* ; on résolut de lui susciter le désagrément qu'il avait infligé au vieux Corneille, au moment de *Bérénice*, et d'opposer à sa tragédie une œuvre traitant de la même matière. Rien de plus désobligeant que ces rencontres. Voyez avec quelle âpreté nos dramaturges revendiquent la possession d'un

sujet par eux choisi ; et quels billets aigre-doux ils échangent, chacun prétendant le garder pour soi. Ici, il ne s'agissait pas d'une coïncidence fortuite. C'était un plan perfidement concerté. Il fallait que la pièce fût improvisée, montée et jouée en moins de trois mois. Mme Deshoulières avait, auprès d'elle, l'ouvrier de rimes capable d'expédier cette besogne, un certain Pradon, poète quadragénaire (il était né vers 1632), père de deux tragédies, *Pyrame et Thisbé* et *Tamerlan*, qu'il égalait dans son orgueil aux chefs-d'œuvre de Corneille. (Le récit d'Arsace, écrivait-il, a tiré des flots de larmes. Mon ouvrage a été universellement apprécié de tous les honnêtes gens et malheureusement étouffé au plus fort de son succès.) Il ne craignait nullement d'affronter Racine et trouvait, dans ce duel, une merveilleuse occasion de « publicité ». La poétesse à qui il soumettait respectueusement ses productions, et dont il achetait la bienveillance par des louanges intéressées, le recommanda à la duchesse, lui mit la plume en main...

(Si je rapporte une si vieille histoire, relatée dans tous les manuels de rhétorique, c'est afin d'y puiser quelques lumières sur la psychologie de l'*auteur dramatique*, cet être particulier, cet original que l'on n'étudie jamais assez.)

Donc, Pradon se hâte d'achever sa pièce, la lit à ses protectrices et à leurs amis, reçoit leur approbation, cherche des acteurs et surtout une actrice pour le rôle principal ; il la trouve au sein de l'ancienne troupe de Molière, dans le théâtre de la rue Guénégaud ; d'abord, il s'adresse à Mlle Molière, puis à Mlle de Brie ; aucune d'elles ne se soucie d'entrer en comparaison avec Champmeslé ; il se rabat sur Mlle du Pin, tragédienne d'un assez faible mérite... Bien que les répétitions soient activement poussées, on arrive avec trois jours de retard, on passe le 3 janvier 1677. Mme de Bouillon,

n'ayant pu, à son vif dépit, gagner de vitesse la *Phèdre* de Racine, s'ingénie à l'assassiner. Elle loue pour les six premières représentations les loges de deux salles ; elle laisse vide la salle de l'hôtel de Bourgogne et garnit de claqueurs la salle Guénégaud. Il lui en coûte 15 000 livres (80 000 francs de notre monnaie), mais elle était riche et l'argent qu'une femme dépense pour l'assouvissement de ses rancunes ne lui cause aucun regret... L'œuvre de Pradon eut une série de vingt-cinq représentations consécutives. Il en conçut une fatuité qui s'étale superbement dans sa préface. Il ne s'excuse pas, il se vante de s'être mesuré avec un champion illustre.

« Le succès de *Phèdre et Hippolyte* a surpassé de si loin mon attente que je n'ai pas lieu de me plaindre ; je remercie le public et je remercie mes ennemis de ce qu'ils ont fait pour moi. En voyant apparaître un deuxième *Hippolyte*, le clan des poètes s'émut :

La cabale en pâlit et vit en frémissant
Un second *Hippolyte* à sa barbe naissant.

« Ce n'est point, en effet, le hasard qui m'a fait rencontrer avec M. Racine, mais un effet de mon choix. Le sujet de *Phèdre* m'a paru beau dans les anciens, et je n'ai point vu d'arrêt de la cour qui me défendît d'en faire usage. » Il s'attend à ce que ce triomphe lui attire des traits piquants du sieur Despréaux ; il ajoute : « Au reste, je ne doute point qu'on découvre des défauts dans cette pièce dont les vers ne m'ont coûté que trois mois, puisqu'on en découvre dans celles qu'on a été deux ans à travailler et à polir. » Ainsi, il prend l'offensive ; alors que la duchesse recourait, pour le servir, à des artifices odieux, il incrimine le noir machiavélisme de ses « ennemis ». Assurément, ceux-ci essayaient de se défendre. Il n'est pas douteux que Racine fit solliciter du roi l'interdiction de l'ouvrage de Pradon ; il se heurta à un refus qu'expliquaient d'honorables scru-

pules d'impartialité, et probablement aussi l'ennui de mécontenter le clan puissant des Bouillon et des Nevers. N'ayant pas réussi à « étouffer » son rival, il lui ferma les portes du théâtre ; il ordonna que la salle de l'hôtel de Bourgogne fût surveillée comme une place assiégée et que les *suspects* en fussent exclus ; il n'osait pas s'attaquer ouvertement à la duchesse ; mais, envers Mme Deshoulières, il usa de rigueur, il l'élimina. Il s'inquiétait, comme nous disons, de « faire sa salle ». Une lettre de la fille de Mme Deshoulières, recueillie par Brossette, marque la physionomie de cette mémorable soirée :

« Ma mère voulut voir la première représentation de la *Phèdre* de Racine ; elle envoya retenir une loge, quelques jours d'avance, à l'hôtel de Bourgogne ; mais Champmeslé, le mari de la célèbre actrice, qui avait soin des loges, fit toujours dire aux gens qui venaient de la part de Mme Deshoulières qu'il n'y avait pas de places et que toutes les loges étaient retenues. Ma mère sentit l'affectation de ce refus et en fut piquée. « J'irai « pourtant en dépit d'eux, dit-elle, et je verrai la première « représentation. » Quand l'heure de la comédie fut venue, elle se mit en négligé avec une de ses amies qui prit des billets. Elle se cacha tout de son mieux sous une grande coiffe de taffetas, et au lieu d'entrer par la porte du théâtre, comme elle avait coutume de le faire, elle entra par la porte des loges et s'alla placer au fond des secondes loges, car toutes les autres étaient remplies.

« Elle vit la pièce, qui fut jouée en perfection. Elle revint souper chez elle au logis avec cinq ou six personnes, du nombre desquelles était Pradon. On ne parla d'autre chose pendant tout le souper : chacun dit son sentiment sur la tragédie et on se trouva plus disposé à la critique qu'à la louange. Ce fut pendant ce même souper que ma mère fit le célèbre sonnet :

Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien...

« Ce sonnet fut retenu et même écrit par quelques-uns des convives qui en donnèrent des copies dès le lendemain matin. Ce même matin, sur les onze heures, l'abbé Tallemant (que l'on appelait le père Tallemant, pour le distinguer d'un autre abbé Tallemant, son neveu, tous deux de l'Académie française), l'abbé Tallemant vint donc sur les onze heures du matin, et d'un air fort empressé apporta à ma mère une copie du sonnet qu'il avait copié lui-même pour elle.

« Ma mère prit ce sonnet comme une chose nouvelle, et fut la première à le montrer comme le tenant de l'abbé Tallemant. »

Vous savez le dénouement de l'aventure. Le sonnet vole de bouche en bouche. Racine et Despréaux en ont connaissance ; ils l'attribuent non à la poétesse, ni à Pradon (ils le jugent incapable d'avoir rimé un si bon morceau), mais au duc de Nevers qui assistait à la première de Phèdre. Un second sonnet, écrit ou inspiré par eux, injurieux pour le duc, dénonçant clairement ses amours incestueuses avec Mme de Bouillon, court Paris. Riposte courroucée du duc, qui, dans un troisième sonnet, menace les deux amis du bâton. Représailles de la duchesse ; diabolique manœuvre des loges louées et inoccupées, bruit répandu de l'échec de *Phèdre et Hippolyte*...

Se figure-t-on, en pareille occurence, l'état d'esprit de Racine — un auteur dramatique, c'est-à-dire un être nerveux, impressionnable, vindicatif, affligé d'une susceptibilité féminine, d'une sensibilité d'écorché vif ? S'il composa vraiment le second sonnet (et ce n'est pas démontré), on s'étonne de ce que le sage Boileau, s'appliquant à modérer les écarts de sa plume, ne l'ait pas détourné d'une agression périlleuse et grossière, lui ait permis de répondre à une censure assurément très rude, mais qui s'exerçait sur le terrain littéraire, par des outrages qui visaient non le talent du duc, mais sa

personne. Il avait assez d'autorité pour donner à Racine des conseils de prudence et de goût. Une tendre intimité les liait. Elle datait de leur rencontre en 1660, de l'année où Racine écrivit sa *Nymphe de la Seine* à propos du mariage de Louis XIV. Il aimait Boileau d'une amitié si parfaite qu'il lui dit à son lit de mort : « Je remercie Dieu de partir avant vous, parce que je n'aurai pas à vous pleurer. » Il subissait l'influence de son ferme bon sens ; en 1667, il s'abstint à sa prière d'envoyer à Nicole une lettre qui les eût brouillés ; il consentit, sur ses instances, à retrancher quatre-vingts vers de *Britannicus* ; d'autre part, il l'aida à bâtir le troisième chant de l'*Art poétique* où les lois du théâtre sont énumérées et définies. Il ne le chérissait pas seulement ; il le révérait, l'admirait, le considérait comme son maître, voyait en lui un poète supérieur. En toutes circonstances, il se fût incliné devant ses avis. Mais au lendemain de *Phèdre*, il y ferma l'oreille ; il ne se possédait plus ; il était hors de lui-même, exaspéré contre l'insolence de Pradon, contre les machinations de la duchesse, contre l'inertie du roi, contre la sottise du parterre qui sembla d'abord hésiter entre les deux œuvres. « J'en ai assez, déclarait-il ; je renonce à la scène. » Ce sont de ces serments — vite oubliés — que laissent échapper MM. les auteurs... Surprenez-les dans l'énervement des dernières répétitions, interrogez-les !... Si Racine tint parole, s'il se retira du théâtre, c'est qu'il obéissait à des scrupules d'un ordre plus profond, plus délicat. Désespérant de l'apaiser, Boileau résolut de le venger. Il médita de relever l'impertinent défi de Pradon et de composer une satire, puis il réfléchit que c'eût été accorder trop d'honneur à un adversaire si misérable, et surexciter des fureurs meurtrières. Il crut plus habile d'avoir l'air de l'ignorer, de ne prononcer son nom qu'avec négligence, en passant ; il remplaça la satire par une épître, l'épître VII, dont tout collégien a retenu les vers demeuré fameux :

Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Emouvoir, étonner, ravir un spectateur !

Cette épître est un modèle d'hommage ingénieux et prudent. Boileau dit exactement tout ce qui peut alléger la peine de son ami ; il omet, avec infiniment de tact, de dire tout ce qui pourrait l'irriter. Il connaissait le cœur des hommes de lettres et en particulier l'humeur ombrageuse de Racine. Il se garde bien de faire allusion à ses déboires, à ses découragements ; ce serait les rappeler au public, et conséquemment les raviver. Il ne le console pas, il l'exalte ; il lui donne l'avantage sur ses prédécesseurs et même sur Euripide ; avant d'encenser sa dernière tragédie, il mentionne élogieusement les précédentes, sorte de flatterie très agréable aux auteurs qui souffrent impatiemment qu'une partie de leur œuvre soit sacrifiée. Il lui annonce que les yeux qu' « importune son trop de lumière » s'ouvriront et que la postérité réparera l'injustice des contemporains. Il le prie de considérer que seule la mort désarme l'envie et lui propose comme exemple le cas de Molière (peut-être aurait-il mis une sourdine à ses louanges, si Molière eût été vivant, car Racine ne l'aimait point ; mais la disparition tragique du Contemplateur effaçait le souvenir de ces dissentiments). Enfin, le malicieux Despréaux en arrive à parler de la critique. Ici, il déploie une remarquable astuce ; il offre au poète le régal (en est-il de plus délicieux pour un dramaturge ?) d'immoler à sa gloire ceux qui se permettent de le censurer ; il les traite de pédants, de bélîtres :

...Laisse gronder quelques censeurs
Qu'aigrissent de tes vers les charmantes douceurs.
Et qu'importe à nos vers que Perrin les admire ?
Que l'auteur de Jonas s'empresse pour les lire ?
Qu'ils charment de Senlis le poète idiot
Ou le sec traducteur du françois d'Amyot.
Pourvu qu'avec éclat leurs rimes débitées
Soient du peuple, des grands, des provinces goûtées.

Pourvu qu'ils puissent plaire au plus puissant des rois,
Qu'à Chantilly, Condé les souffre quelquefois,
Qu'Enghien en soit touché, que Colbert et Vivonne,
Que La Rochefoucauld, Marsillac et Pomponne
Et mille autres qu'ici je ne puis faire entrer,
A leurs traits délicats se laissent pénétrer.

Ces « mille autres » sont les bons juges ; de ceux-là il convient d'écouter les observations, d'en tenir compte, d'en tirer profit. Boileau insinue cet avis utile sous les monceaux de fleurs dont il couronne son irascible confrère. La critique, dit-il, ne doit pas abattre les grands écrivains, mais enflammer leur zèle, les amener à se hausser, par un noble effort, au-dessus d'eux-mêmes.

Le mérite en repos s'endort dans la paresse,
Mais par les envieux un génie excité
Au comble de son art est mille fois monté.
Plus on veut l'affaiblir, plus il croît et s'élance.
Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance
Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.

Voilà, certes, une aimable façon de dorer la pilule, un excellent discours à tenir aux dramaturges que la plus légère objection met en furie. Racine se laissa d'autant mieux persuader par ces exhortations amicales qu'il était demeuré maître du champ de bataille et que la foule, enfin désabusée, l'avait proclamé victorieux. Boileau l'eût ramené au théâtre, si des raisons secrètes et impérieuses ne l'en avaient éloigné. Il lui lut son épître expiatrice, il la lut certainement au prince de Condé et aux familiers du prince ; il ne l'imprima que six ans plus tard, en 1683, lorsqu'il fut élu membre de l'Académie. Il n'avait plus, alors, de violences à craindre ; la guerre était éteinte, Racine muet, l'auteur d'*Hippolyte* de moins en moins prisé après la chute des deux méchantes tragédies de *la Troade* et de *Statira*... Pradon s'éteignit en 1698, n'ayant survécu que peu de temps à sa bienfaitrice, et ironiquement sauvé des

ténèbres par l'illustration de son rival. A lui seul, il doit sa fortune. On ne remonte accidentellement son ouvrage qu'afin de se mieux pénétrer des splendeurs de l'œuvre racinienne.

M. Charles Martel a tenté, sans beaucoup de conviction, de démontrer que le « complice » de Mme Deshoulières était un « homme de théâtre », adroit ficelier dramatique, précurseur de Scribe et de Sardou ; il n'a pas persévéré dans un dessein trop difficile à soutenir : « Vous allez, s'est-il écrié, vous allez voir enfin quelque chose de mauvais aux matinées de l'Odéon, quelque chose que vous ne serez pas contraints d'admirer ! »

Effectivement, la pièce paraît pauvre, puérile, précieuse, déclamatoire. On l'écoute avec une curiosité qui tourne rapidement à la lassitude... L'action abonde en invraisemblances, en incohérences... Phèdre n'est plus l'épouse, elle n'est que la fiancée de Thésée ; elle prend pour confidente Aricie. Et ceci ne serait pas mal imaginé et pourrait donner lieu à des scènes pathétiques si Aricie discernait l'amour de la reine. Elle fait preuve d'un inconcevable aveuglement. La figure de Thésée, assez ingrate chez Racine, revêt ici un aspect ridicule durant les trois premiers actes et ne s'ennoblit un peu qu'à la fin. Phèdre arrache à Hippolyte le secret de son amour, s'empare d'Aricie, qu'elle veut faire périr ; Hippolyte implore d'elle à genoux la grâce de la princesse. Le roi le surprend dans cette attitude, le juge criminel, l'accable d'invectives :

Ah ! monstre, fils ingrat, tu demeures stupide,
Tu trembles, je le vois ; ton crime t'intimide.

HIPPOLYTE

Mon silence, seigneur, et ma stupidité
Ne sont point un effet de ma timidité.

Soyons équitables. Tous les vers de cette pompeuse tragédie ne sont pas aussi barbares ; elle en contient

d'expressifs, d'harmonieux et quelques-uns d'énergiques. Phèdre, interrogée par Thésée, et consciente du désordre de ses sens, s'écrie :

Je soupire de rage et mon cœur offensé
Tremble pour l'avenir et frémit du passé.

Une molle douceur imprègne ceux-ci, qui semblent ère modulés par la voix de Bérénice :

J'ai voulu voir Thésée et n'ai vu qu'Hippolyte...
Je mourais, il est vrai, mais je mourais aimée...
Phèdre le vit partir et le vit sans regret...
Le prince ouvre les yeux et d'un regard mourant
Il cherche la princesse encor en soupirant...
Et l'on prend de l'amour lorsqu'on croit en donner...

Ces perles sont rares, noyées dans le torrent d'une eau limoneuse. Hippolyte et Aricie, plus actifs et plus vraiment amoureux que ne les a peints Racine, parlent une langue boursouflée, métaphorique, fadement galante. L'œuvre entière exhale une odeur moisie ; elle évoque la solennelle ordonnance des tableaux d'histoire ; c'est une série de tapisseries tissées d'après les cartons de Lebrun, froides, apprêtées et sans vie. Il eût fallu restituer à Pradon son décor, l'élégance conventionnelle de ses costumes. Mais ç'aurait été un bien gros effort pour un bien mince résultat, et le jeu, comme on dit, n'en valait pas la chandelle.

7 Février 1910.

LA RELIGION MOLIÉRESQUE

Georges Monval fut l'homme d'un devoir unique, le ministre du seul dieu littéraire qu'il adorât. Il ne se préoccupait que de répandre la foi qui l'animait et l'illuminait. Il était le type achevé du « moliériste ».
Avant qu'il ne parût, on aimait, on admirait Molière ; il exalta cet amour jusqu'à l'idolâtrie ; de cette admiration il fit un culte.

Rien de plus curieux que de suivre à travers les âges le progrès continu de la religion moliéresque. Elle est assez lente à naître. Le grand homme en qui nous voyons un profond philosophe, un rêveur humanitaire, un précurseur, un génie souverainement lucide, annonciateur de l'avenir, inspire à ses contemporains (sauf peut-être à Louis XIV et à Boileau) une considération médiocre. Pour eux, ce n'est qu'un entrepreneur de spectacles, écrivant et jouant des pièces, travaillant sur commande, réglant des ballets et des divertissements Ils lui reconnaissent quelque talent, quelque habileté. Ils vont à son théâtre parce qu'ils s'y amusent, mais ils contestent à ses œuvres toute valeur sérieuse ; ils

opposent leur frivolité à la gravité noble et décente des tragédies. Chapelain, dans son rapport à Colbert sur la liste des pensions qu'il serait convenable d'accorder aux gens de lettres, exprime l'opinion générale, quand il dit du père de *l'Ecole des maris* : « Il a connu le caractère comique et l'exécute naturellement ; l'invention de ses meilleurs ouvrages est imitée, mais judicieusement ; sa morale est bonne ; il n'a à se garder que de la scurrilité. » Molière, traité par le bienveillant et dédaigneux Chapelain comme un bouffon sans importance, essuie d'autre part d'aigres censures. La faveur royale, ses succès, ses richesses (il gagne beaucoup d'argent) surexcitent l'envie ; des calomnies scélérates le déshonorent ; les pédants l'épluchent, s'élèvent contre la barbarie, l'incorrection, l'impropriété de son style. Les épigrammes, les pièces venimeuses, les libelles se multiplient. La haine ne désarme pas, même après sa mort. Ce n'est qu'au début du dix-huitième siècle que Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, tente un essai de réhabilitation. Ce plaidoyer suscite de violentes ripostes. Le pauvre Molière subit les assauts de Muratori, de Riccoboni, de vingt diffamateurs anonymes ou obscurs. Alors se dessine la réaction heureuse et inévitable ; l'apothéose commence. Et d'abord le public veut lire un auteur si âprement discuté ; l'ayant lu, il le relit ; d'innombrables éditions lui sont offertes, l'édition de 1710 qui reproduit celle de 1682, l'édition de 1725 imprimée à Amsterdam, les superbes éditions de 1739 avec les figures de Boucher, et de 1773 avec les planches de Moreau le Jeune. Molière devient le favori de la foule. Elle l'applaudit à la scène. Les lettrés continuent de commenter ses œuvres, mais non plus dans un esprit de dénigrement. Les frères Parfaict lui rendent justice dans leur *Histoire du théâtre*, parue en 1745... Si Jean-Jacques le prend à partie, il le combat comme on combat un géant ; les coups qu'il lui assène sont malgré tout respectueux. Voltaire raconte sa vie ; l'Académie fran-

çaise met en 1769 son éloge au concours et couronne Chamfort pour ce travail qui avait piqué l'émulation de nombreux concurrents. En 1773, des représentations solennelles, où sont jouées des comédies de circonstance, fêtent son centenaire. En 1777, Houdon sculpte pour l'Académie son buste, malheureusement disparu ; on publie un choix de ses pages sous ce titre : *l'Esprit de Molière* ; il reçoit ainsi les honneurs de l'anthologie réservés aux grands classiques. Marmontel le place très haut dans ses *Eléments de littérature*. La Révolution l'encense ; elle se souvient de la scène du pauvre dans *Don Juan* et des satires contre les marquis ; elle procède pompeusement en 1792 à la translation de ses cendres. Enfin surgit Caillava, l'aïeul de Monval, le vrai fondateur du moliérisme, le dévot qui, ayant dérobé une dent à la mâchoire de Molière lors de l'exhumation de ses restes, la portait montée en chaton de bague, et ne vivait que par lui, que pour lui, imaginant de le faire entrer à l'Académie, retraçant cette séance de réception posthume, écrivant des discours qui y auraient été prononcés.

Le bon Caillava publie ses célèbres *Etudes* en 1802, au seuil du dix-neuvième siècle. Et c'est en ce siècle que la gloire du « Contemplateur » monte à l'apogée ; elle n'est plus contestée ou si peu !... Gœthe la défend en termes magnifiques contre Lessing et Schlegel ; Hugo l'exalte dans la préface de *Cromwell* ; elle a l'unique privilège de réconcilier, dans l'élan d'un commun enthousiasme, le classicisme et le romantisme, Legouvé et Gérard de Nerval, Scribe et Musset, Viennet et Gautier. Des éditions nouvelles de son théâtre sont publiées par Taschereau, Aimé Martin, Picard, Sainte-Beuve, Louandre, Ph. Chasles, Moland, Eugène Despois et Paul Mesnard, Anatole France, Ad. Régnier, Montaiglon. Je ne cite que les plus remarquables au point de vue du luxe typographique ou de la glose. Il me serait impossible de toutes les énumérer. Peu à peu l'érudition

moliéresque évolue ; elle s'attache au détail ; elle devient ingénieuse, fureteuse. On a tout dit sur l'écrivain. On veut connaître l'homme. Une légion de chercheurs se mobilise, explore la province, traverse en cyclone les cabinets des notaires, vide leurs cartons poudreux, compulse leurs minutes. Les plus enragés de ces chasseurs de documents se nomment Victor Fournel, Edouard Fournier, Paul Lacroix, Bazin, Eudore Soulié, — qui trouve, ô joie ! soixante-cinq pièces d'archives, — Campardon, Jules Loiseleur, l'irascible Baluffe, le pieux abbé Dufour. Edouard Thierry opère des fouilles sur la troupe de Molière, Arsène Houssaye et Gustave Larroumet sur son ménage, Auguste Vitu sur ses divers logis, Jules Claretie sur ses voyages. Et puis il y a les spécialistes. Quatre graves docteurs, MM. Fauconneau, de Parseval, Carcassonne, Cabanès, étudient Molière médecin ; deux avocats, MM. Parigault et Jules Connet Molière juriste ; Castil Blaze consacre de gros volumes à Molière musicien. On ne sait plus par quel bout le prendre. L'historien bordelais Loquin voit en lui l'homme au masque de fer. Tout ce bruit, ces poussières remuées, ces hypothèses plausibles ou folles profitent au culte, le fortifient, le popularisent. Les fidèles de Molière sont légion. Il leur manque un organe, un trait d'union, le moyen de propager leurs découvertes, d'échanger leurs idées et quelquefois de se quereller. Georges Monval crée *le Moliériste.*

C'était un curieux petit journal, attachant et puéril, plein de renseignements et de billevesées. J'en ai, au moment où j'écris ces lignes, la collection sous les yeux. Je la feuillette. J'y retrouve des articles dont chacun éveille, au fond de ma mémoire, un souvenir. Voici des notices du bibliophile Jacob sur Cotin et Trissotin, de M. de Montaiglon sur deux vers *d'Elomire*, de M. Duvignaud sur le fauteuil de Molière (l'antique fauteuil précieusement conservé au magasin de la Comédie et qui n'est exhibé que dans *le Malade imaginaire*) ; de M. Mar-

nicouche sur un cocher moliérophile. Ce M. Marnicouche raconte que, passant en voiture, rue de Richelieu, il vit son cocher se découvrir devant la statue du grand comique et l'entendit qui disait à haute voix : « Il faut s'incliner devant le *Monsieur.* » M. Marnicouche fut tellement frappé de ce trait qu'il s'empressa d'en saisir *le Moliériste*... En un coin de page, j'aperçois mon nom. Car, moi aussi, j'eus l'honneur de collaborer au *Moliériste* et dans des conditions qui ne laissèrent pas que d'humilier mon amour-propre. J'étais bien jeune ; je débutais ; j'avais été présenté à Georges Monval ; avec beaucoup de bonne grâce, il m'invita à lui envoyer de la copie. Vous jugez si cette proposition me flattait. Elle m'embarrassait un peu. Le journal ne publiait guère que des documents. Où en dénicher d'originaux ? Je m'installai à la Bibliothèque nationale, j'interrogeai les vieilles gazettes, espérant que le hasard m'indiquerait une piste. Un jour mon regard fut ébloui par le titre d'un article enseveli dans *l'Artiste* de 1845 : « Vers inédits de Molière, Stances galantes »... Vers inédits ! Des vers inédits de Molière ! Ils ne l'étaient plus puisqu'ils avaient paru dans *l'Artiste.* N'importe ! ces vers n'existaient pas dans l'édition Paulin-Johannot annotée par Sainte-Beuve, non plus que dans les éditions antérieures. J'en conclus que tout le monde les ignorait. Je me jetai sur cette proie. Je remontai aux sources. Les Stances provenaient d'un volume publié à la fin du dix-septième siècle chez Jean Ribou, intitulé : *Délices de la poésie galante des plus célèbres autheurs de ce temps.* Or, ce Jean Ribou était l'éditeur ordinaire de Molière. Donc les vers qu'il publiait sous son nom *devaient être* authentiques. Je brochai là-dessus trois pages d'une argumentation serrée, et j'envoyai le tout à Monval. Ce ne fut pas sans un serrement de cœur que j'ouvris le numéro suivant du *Moliériste.* Mon petit essai y était imprimé en belle page. Les stances y faisaient bonne figure.

Souffrez qu'Amour cette nuit vous réveille,
Par mes soupirs laissez-vous enflammer ;
Vous dormez trop, adorable merveille,
Car c'est dormir que de ne point aimer.

Oui, ces vers me paraissaient ravissants, tout à fait dignes du poète qui rima le sonnet d'Oronte ; leur authenticité me semblait plus que jamais évidente. Je ne connaissais pas les moliéristes, race cruelle. Ils s'acharnèrent après les malheureuses stances. D'abord M. Louis Moland me prouva que les stances étaient fameuses, presque aussi fameuses que *le Tartuffe*, puisque lui (M. Moland) les avait signalées dans un de ses ouvrages. Ensuite M. Bons d'Anty me démontra non moins clairement que les stances ne *pouvaient pas être* de Molière. Georges Monval reçut une avalanche de rectifications, de récriminations qu'il eut la bonté et la prudence de ne point insérer afin de ne pas me désobliger ni se couvrir, en ma personne, de confusion.

Ainsi collaborai-je éphémèrement au *Moliériste.* Nous continuâmes de le suivre avec un plaisir et une attention qui, d'année en année, se lassèrent. Le journal, né en 1879, mourut de langueur en 1889. La matière s'épuisait... Pour la renouveler, il fallait descendre à l'infiniment petit des choses. Monval y réunit les éléments de sa *Chronologie moliéresque*, livre de piété, énumération des événements qui de près ou de loin intéressaient le grand homme, chacun classé à sa date, mois par mois, jour par jour. Ce volume caractérise l'état d'âme du parfait moliériste. Monval a tellement peur d'être incomplet qu'il lui arrive de mentionner des circonstances étrangères à son sujet. Il fait partir ses recherches de 1621 ; il relate que le lundi gras 22 février, un contrat de mariage fut signé entre Jean Poquelin et Marie Cressé ; mais après avoir donné ce renseignement essentiel, il ajoute que le 17 septembre, le duc de Mayenne fut tué au siège de Montauban, et l'on se demande quelle influence le décès du duc de Mayenne

put exercer sur les futures destinées de l'auteur d'*Amphitryon*, qui n'était pas encore venu au monde. De même Monval rappelle qu'au cours de 1622, Harvey découvrit la circulation du sang ; qu'en 1623, Rubens acheva le vingt-quatrième tableau de la galerie du Luxembourg ; que le 16 mars 1634, Conrart fut nommé secrétaire perpétuel de l'Académie ; qu'en 1635, le roi donna audience au prince d'Ethiopie, Saga Christis, et qu'il eut, le 14 novembre 1647, un accès de petite vérole. Enfin il signale que le soir même où mourut Molière, était enterré Olier de Nointel, frère de notre ambassadeur à Constantinople. Ce sont en vérité bien des affaires. Molière n'eût pas manqué d'en sourire. Son génie vif et prompt n'aimait pas les détours ; il allait droit au but. Sans doute eût-il réfréné le zèle de ses dévots.

Ce zèle, chez Monval, n'était pas ridicule, il était touchant, ayant pour fondement une ardente foi. Et puis le pape des moliéristes avait une réponse toute prête aux railleries faciles. Il travaillait non pour les profanes, mais pour les initiés qui appliquent leur intelligence à dissiper les ténèbres dont la vie de Molière est obscurcie. Ces ténèbres sont toujours épaisses. N'est-il pas extraordinaire que tant de travail, un si persévérant effort aient abouti au néant ? Aujourd'hui, comme hier, nous ne connaissons guère de Molière que ses œuvres. Pour le reste, nous en sommes réduits aux conjectures. La date de sa naissance n'est pas fixée ; on n'a retrouvé que celle de son baptême. Et c'est une question qui irrite et désespère les moliéristes de décider s'il avait plusieurs jours ou plusieurs semaines quand le curé de Saint-Eustache le tint sur les fonts. Fut-il mis en nourrice ou élevé chez ses parents ? Combien de temps passa-t-il au collège de Clermont ? Y eut-il des succès ? Quels étaient ses condisciples ? A quel moment précis commença-t-il de jouer la comédie ? Quelles furent les circonstances de sa mort ? Comment expliquer

l'anéantissement de ses papiers, de ses manuscrits? Autant de problèmes indéchiffrés... De ses pérégrinations en province on n'a relevé qu'une faible partie. Elles durèrent quinze ans, la moitié de sa vie théâtrale. Combien d'aventures et de mésaventures ne dut-il pas affronter pendant cette période ! Que n'avait-il dans sa troupe un chroniqueur ingénu, quelque Dassoucy, quelque Loret pour en fixer le récit ! Monval se passionnait pour la solution de ces énigmes. Il a légué son inquiétude à des érudits, comme lui méticuleux et fervents, à M. Georges Lafenestre, à M. Eugène Rigal, à M. Martinenche, au savant professeur Abel Lefranc dont les leçons ont été si remarquées. L'enquête continue. Elle n'aura jamais de fin, visant un but mouvant et insaisissable. Ce sont ces difficultés même qui, en fouettant leur activité, entretiennent l'exaltation des croyants. Il n'y a pas de religion sans mystère. Monval aura contribué à fonder celle-ci. Elle est désormais indestructible ; elle résulte — nous l'avons vu — d'un long travail de stratification, de cristallisation. Aujourd'hui nous goûtons Molière plus qu'on ne le goûtait cent ans et deux cents ans après sa mort. Chaque génération se donne de nouvelles raisons de l'aimer ; elle se mire en lui ; elle découvre en son œuvre de certaines beautés qu'elle y apporte, et par cela l'enrichit. Joignez à ces causes d'admiration le respect attendri qui provient de la durée : à mesure qu'une grande gloire vieillit, elle éveille des sentiments plus vifs, plus profonds ; on lui voue une affection filiale ; on s'émeut de la contempler debout sur des ruines, et on la vénère davantage. Je suis sûr que le troisième centenaire de Molière sera, en 1793, l'occasion de réjouissances inouïes, telles que nous ne les pouvons imaginer. Et je suis sûr aussi que l'ombre de Monval assistera, invisible, palpitante, à ce suprême triomphe de la moliérophilie.

4 Juillet 1910.

L'INFLUENCE DE BEAUMARCHAIS

SUR LE THÉATRE MODERNE

Rien de plus agréable que de disserter sur un chef-d'œuvre. La matière est usée sans doute,

> Mais ce champ ne se peut tellement moissonner
> Que les derniers venus n'y trouvent à glaner.

Lorsqu'une grande pièce classique reparaît devant le public, un problème se pose, intéressant à résoudre. C'est de juger dans quelle mesure, pourquoi elle a ou n'a pas vieilli. L'illustre comédie de Beaumarchais fut l'autre soir une surprise pour les spectateurs. Ils ne l'eussent pas crue jeune à ce point ; ils l'ont applaudie, acclamée ; elle leur a procuré non pas un plaisir rétrospectif, fait de piété et de respect littéraire, mais une allégresse sincère, spontanée. On s'amusait... La joie jaillissait en fusées. A peu près seul parmi nos anciens auteurs, Beaumarchais partage avec Molière ce privilège, ce don mystérieux : la vie.

Elle anime *le Barbier* et *le Mariage*, comme *l'Ecole des femmes* et le *Tartuffe*... Une sève printanière circule à travers l'imbroglio du *Barbier*. Le *Mariage* éveille une sensation plus pleine, plus forte. *Le Barbier* est un

joli pavillon où se jouent les grâces d'un esprit naturellement malicieux et agressif. *Le Mariage* est un robuste édifice, une citadelle. Les réminiscences abondent dans *le Barbier*. Bartholo et Rosine sont un amalgame, d'ailleurs exquis, de l'Arnolphe et de l'Agnès de Molière, de l'Albert et de l'Agathe de Regnard, de tous les Cassandre, de toutes les Isabelle du théâtre italien. Il est vrai que Figaro et Basile portent déjà l'empreinte du génie de Beaumarchais. Mais ce génie s'y affirme encore timidement, il se cherche. Dans *le Mariage*, il éclate, il invente, il crée. *Le Mariage* est un monde ; nous sentons qu'une foule de choses dont nous usons en sont issues. C'est un bélier lancé à toute volée contre le passé et qui ouvre les voies à l'avenir. Essayons, en écoutant attentivement cette œuvre extraordinaire, de concevoir comment elle est si proche de nous, de dégager sa « modernité ».

Et d'abord, elle reflète la physionomie et le tempérament de l'auteur. Or, Beaumarchais fut en avance sur son temps. C'est un homme d'aujourd'hui. Lisez dans la monographie de Lintilhac l'histoire de sa carrière aventureuse ; elle ressemble à l'odyssée d'un Carnegie, d'un Rockefeller, d'un de ces Yankees tenaces, qui du métier de portefaix ou de cireur de bottes sont montés au faîte de la fortune. Beaumarchais ne réussit pas définitivement à s'enrichir, mais il avait l'étoffe d'un milliardaire. Sorti du peuple, délié et souple, sans cesse l'œil aux aguets, il exerce des professions diverses et singulières, horloger, ingénieur, harpiste, imprimeur, marchand de bois ; les mille obstacles que la société d'alors opposait à ceux qui *n'étaient pas nés*, il les renverse ; il gravit au pas de course les échelons de la hiérarchie ; son talent de musicien lui vaut de devenir le professeur des filles du roi, Chiffe, Loque et Braille ; cette entrée à la cour lui permet d'y introduire Pâris-Duverney ; il rend des services à ce financier ; il en

reçoit le salaire ; il gagne quelque argent ; il continue de grandir. Le voilà ambassadeur de poche, chargé de missions secrètes en Angletèrre ; on lui confie le soin de débrouiller l'énigme du chevalier ou de la chevalière d'Eon. Son cerveau conçoit mille desseins qui semblent extravagants et que le siècle futur réalisera : il entrevoit la direction des ballons, le percement de l'isthme de Suez, l'adduction à Paris d'une eau potable provenant de la canalisation de la haute Seine ; il appuie les revendications du féminisme ; il est agioteur, politicien, journaliste, viveur, boulevardier. Il arrive par l'audace, l'esprit, l'effronterie, par l'effort d'une intelligence prodigieusement active, par une impertinence égale à celle des gens de cour. Il excelle à « jouer de la réclame » ; la façon dont il « lance » ses deux pièces et particulièrement *le Mariage* peut servir de leçon aux plus malins de nos dramaturges, habiles entre tous à se pousser ; il les lit dans les salons ; il leur recrute des protecteurs et des protectrices ; la maréchale de Richelieu, la princesse de Lamballe, le comte d'Artois, le président de Breteuil ; il fait porter à Chérubin les couleurs de Mme de Matignon ; il crée autour de l'ouvrage inconnu une atmosphère de fièvre, de passion, de polémique ; il le met sous la tutelle de ceux-là mêmes qu'il vise à détruire. La noblesse, par un dilettantisme habituel aux castes affaiblies et qui vont finir, s'engoue de son pire ennemi, l'encourage, se réjouit de l'incendie qu'il allume. Les censeurs s'inclinent avec admiration devant le texte du *Mariage* et n'y apportent aucune retouche. La prudence de Louis XVI s'oppose à la représentation. Une effroyable pression s'exerce sur sa molle volonté. L'autorisation est accordée... Beaumarchais exulte ; il se prépare au grand événement. C'est un beau travail... Il insère dans les gazettes des notes propres à fouetter la curiosité : notes sur la distribution, sur la décoration, les costumes, sur les incidents des répétitions ; il est l'inventeur de ce genre d'articles que nous nommons

« avant-premières », louanges préalables destinées à fausser, à impressionner favorablement l'opinion. Que cet homme est moderne !...

Bien moderne aussi, la composition de l'auditoire qui, le 25 avril 1784, envahit dès le matin le vaisseau de l'Odéon. On se dispute les places ; chacun se case où il peut ; la plus étrange promiscuité règne dans cette salle énervée, surchauffée ; Mme de Solignac s'assied au balcon, à côté de Mlle Carline ; le bailli de Suffren auprès d'un escroc avéré ; on jure, on crie, on s'interpelle, on « fait une entrée » aux arrivants ; la température s'échauffe, une électricité est dans l'air, la future révolution gronde... Terrain merveilleusement favorable pour la bataille à livrer... Le rideau se lève.

La pièce, qu'interprètent les plus parfaits acteurs de l'époque, Molé, Saint-Val, d'Azincourt, Préville, Mlle Contat, Mlle Olivier, paraît à la fois ancienne et très neuve ; le spectateur y aperçoit les personnages du *Barbier*, dont il salue au passage la silhouette familière, et il sent qu'on lui parle un langage non entendu et qu'on lui prêche une doctrine hardie ; il est séduit, un peu effrayé ; néanmoins, l'enthousiasme l'emporte. Des deux courants, l'un bienveillant, l'autre hostile, le premier est le plus fort... « La pièce tombera, dit quelqu'un à Sophie Arnould. — Oui, elle tombera cinquante fois de suite. » Ce n'est pas cinquante, mais cent soixante-huit représentations consécutives qui en furent données... Et nous saisissons bien pour quelles raisons elle put plaire ; mais ses contemporains n'en aperçurent pas du premier coup les mérites. C'est maintenant, à distance, au bout de plus d'un siècle, que nous les discernons nettement, qu'il est possible de dresser l'inventaire complet de toutes les innovations de Beaumarchais. Enumérons au moins les principales. Voyons ce que cet auteur-prophète a légué ou suggéré à ses successeurs.

La critique signale ses emprunts à Molière, à Regnard ; ce n'est rien, auprès de ceux que lui devaient faire Scribe, Dumas, Augier et tant d'autres ; tout leur théâtre se trouve implicitement contenu dans *le Mariage de Figaro.* Jusque-là il n'y avait que des comédies de mœurs et de caractères ; *le Mariage* inaugure la comédie sociale ; ces ouvrages (sauf *le Philosophe sans le savoir* de Sedaine) étaient écrits en vers ; *le Mariage* met en circulation la pièce en cinq actes en prose, coupe qui sera généralement adoptée par les dramaturges du siècle suivant. Scribe y puise l'art (qu'il développera outre mesure) d'entre-croiser, de dénouer les fils d'une intrigue ; Sardou y trouve une formule dont il usera dans la plupart de ses œuvres, le mélange du comique et du dramatique, deux actes gais auxquels succèdent par suite d'un quiproquo deux actes pathétiques, puis un dénouement heureux, ingénieusement amené. Dumas, Barrière, y découvrent un premier modèle achevé de leur dialogue mordant, taillé à facettes, de leurs tirades piaffantes jetées par la voix sonore de l'acteur à la face du public. Le monologue, le couplet de *goddam*, les insolences de Figaro — *Et si je vaux mieux que ma réputation ? Y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant ? — Médiocre et rampant, et l'on arrive à tout... — Il fallait un calculateur*, etc., tout cela, c'est, avant la lettre, la verve caustique, la gesticulation provocante, les tirades à la Desgenais, l'esprit de mots des *Faux Bonshommes*, des *Filles de marbre*, de *l'Ami des Femmes*, du *Demi-Monde.* Egalement, Augier boit à cette source. Il y a du Figaro dans l'amertume vindicative d'un Giboyer ; Figaro lui-même, assagi, embourgeoisé, qu'est-ce, sinon M. Poirier opposant le poids de sa richesse, fruit du labeur, aux prodigalités de l'oisif Gaston de Presle, goûtant, à mater ce jeune marquis, la volupté que le barbier éprouvait à humilier le comte ? Enfin *le Mariage* renferme, en germe, le mélodrame. La reconnaissance larmoyante de Marceline et de Bar-

tholo, c'est du Bouchardy, du Pixerécourt, du Dennery... Et il annonce le répertoire du Palais-Royal. Les marronniers du cinquième acte, les pavillons où se réfugient les personnages et d'où ils sortent mal à propos, parmi les éclats de rire, c'est notre vaudeville, avec l'appareil compliqué de ses garçonnières truquées et de ses placards. C'est Hennequin, c'est Feydeau, c'est Antony Mars...

Autre chose encore... Beaumarchais a la divination de la mise en scène, au sens que nous donnons à ce terme, l'instinct de l'arrangement pictural, le goût des groupements harmonieux, des jolies colorations. Considérez les épisodes du *Mariage*. Chacun d'eux forme un ensemble qui semble solliciter l'objectif du photographe. Au premier acte, les révérences alternées de Marceline et de Suzanne ; le manège du page arrachant à Suzon le ruban du bonnet de nuit de Rosine, puis éperdu d'effroi se blottissant dans le fauteuil; son agenouillement devant elle, ses adieux au milieu du cercle des villageois et des villageoises. Au second, la « Romance à Madame », Chérubin chantant, la comtesse écoutant pensive et suivant sur le papier, Suzanne debout, grattant la mandoline, groupe exactement copié (selon les indications de la brochure) sur *la Conversation espagnole*, de Vanloo ; le guitariste Basile, escorté d'une troupe de gamins et accompagnant la seguedille de Figaro. Au troisième, le tribunal, l'entrée majestueuse de Brid'oison en robe, baguette en main ; le trône d'or où siège le suzerain justicier... Au quatrième, le défilé des deux noces, cortège, castagnettes et flonflons, chœurs et costumes d'opéra comique. Au cinquième, le parc, la nuit, la pénombre, décor romantique illuminé par la lueur des torches... Ces choses pittoresques sont en mouvement, en action. Autant de scènes, autant de « tableaux »...

Et Beaumarchais s'inquiète déjà de ce qui nous préoccupe présentement ; il veut remédier à la longueur des entr'actes : il décide que le changement des toiles et des châssis, le déménagement des meubles s'opéreront sous les yeux du public afin de tromper son impatience. Beaumarchais aime le réalisme ; il impose la vérité matérielle des accessoires ; il prévoit Antoine. Et il devance Barnum ; il crée le puffisme à l'américaine. Son succès, si légitimement acquis, il s'ingénie par d'adroites stratégies et des expédients inattendus à le prolonger. Il fait pleuvoir sur l'orchestre des chansons satiriques attribuées au comte de Provence ; il annonce qu'un jeune homme désespéré, déterminé à mettre fin à ses jours, lui a demandé une loge pour *le Mariage*, ne pouvant se décider à quitter la vie sans avoir vu ce chef-d'œuvre... Les doctrines de Rousseau, le culte de la nature, l'allaitement maternel sont à la mode ; il rime un couplet de circonstance qu'il met dans la bouche de Figaro :

Rapprochons du sein des mères
L'enfant presque abandonné.
Faut-il un exemple aux pères ?
Tout autant qu'il m'en naîtra,
Ma Suzon les nourrira.

A la soixante-quatorzième représentation, la recette fléchit. Vite, Beaumarchais feint de découvrir dans un faubourg de Paris la fille adoptive de Figaro, une mère nourrice, veuve d'un ouvrier du port Saint-Nicolas. Il la recueille. On en cause. La recette rebondit. Un folliculaire aux gages du comte de Provence raille cet incident dans le *Journal de Paris*... Injurieuse riposte de Beaumarchais... On obtient du roi l'ordre de l'incarcérer à Saint-Lazare. La ville prend parti pour lui — et les recettes montent ; le roi ordonne sa mise en liberté. Beaumarchais exige des excuses, des dommages-intérêts. Il les obtient... Stupéfaction générale... Et les

recettes grimpent toujours... Bien mieux, ce diable d'homme réussit à faire jouer sa pièce à Versailles, au Petit-Trianon. La reine, sous les habits de la comtesse, se laisse dire par Suzanne : « Combien l'usage du grand monde donne d'aisance aux dames comme il faut pour mentir sans qu'il y paraisse ! » C'est un scandale. La pièce en bénéficie. On s'y rue. Et Beaumarchais de rire... Oh ! oui, cet homme est un homme d'aujourd'hui !...

Quant à l'œuvre même, nous avons pu constater hier qu'elle garde la majeure part de son prestige ; elle n'est pas morte. Assurément, quelques-unes des flèches qui la hérissent sont émoussées. Beaucoup d'entre les abus qu'elle attaque sont abolis. Nous ne nous intéressons qu'historiquement à la suppression du droit du seigneur. Nous savons que les juges n'achètent plus leur charge. Mais à ces traits particuliers s'ajoutent des observations, des réflexions dont le sel subsiste. Almaviva et Brid'oison ne sont plus... Mais l'aristocratie de la finance a remplacé l'aristocratie du sang, et la justice est toujours boiteuse, « indulgente aux grands, dure aux petits ». Lorsque le comte ordonne à propos d'un ouvrage littéraire soumis à son arbitrage « que le noble y mette son nom et le poète son talent », on ne peut s'empêcher de sourire. De tels travers se perpétuent, ils sont éternels. Le ressentiment de l'ex-barbier contre les censeurs qui le frappèrent pour avoir mal parlé du Grand-Turc n'a plus d'objet. Rappelez-vous pourtant que, récemment, le *Mahomet* d'Henri de Bornier fut interdit. Que demain la censure soit rétablie, ces épigrammes reprendront toute leur vigueur. Que la liberté soit derechef opprimée, et la foule en délire (comme il arriva durant la période du 16 mai) saluera d'ovations sans fin les saillies de Figaro : « Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant ; il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. »

Le seul endroit de l'ouvrage qui semble caduc est la scène où Bartholo et Marceline retrouvent un fils en la personne de ce coquin de Figaro, grâce à l'hiéroglyphe qu'il porte gravé au bras droit. L'éclosion de la tendresse maternelle de Marceline est un peu ridicule, ses dissertations sur la condition des filles-mères verbeuses ; elles ne touchent plus le public ; elles le font rire ; elles l'assommeraient si l'on n'avait soin de les abréger. Sauf en ce passage, l'œuvre court preste, vive, franche : elle a vingt ans.

Ce qui la conserve — la vie intime qui y palpite — provient de la vérité psychologique des caractères, de leur prodigieux relief. Tous, sans exception, sont des types et quelques-uns des symboles.

Le Figaro du *Mariage* n'est pas le Figaro du *Barbier*. Celui-ci remplaçait auprès d'Almaviva l'office des valets de Molière auprès des Eraste et des Lélie ; il travaillait pour son maître, dans l'espoir d'une récompense hypothétique. Le Figaro du *Mariage* travaille pour soi ; il a lu *le Contrat social* ; il s'est pénétré des droits de l'homme ; il entend, son mariage consommé, n'être plus le concierge du château d'Aguas-Frescas, ni le courrier de Monseigneur, mais devenir son égal, un citoyen libre. Nous sommes en 1784 ; dans cinq ans il se rendra au Palais-Royal, arborera à son chapeau la feuille verte de Camille Desmoulins, la Révolution va se faire à son profit ; il achètera des biens nationaux, sera propriétaire, châtelain. Ce déclassé créera une classe... Il a conscience de son destin ; il parle haut et fort. A ses gamineries d'antan, succède l'âpre sarcasme du révolté nourri de l'Encyclopédie ; il a le ton tranchant, il prononce des arrêts, il fouaille la noblesse, la magistrature, la diplomatie :

« Feindre d'ignorer ce qu'on sait, de savoir ce qu'on ignore, d'entendre ce qu'on ne comprend pas, de ne point ouïr ce qu'on entend, tâcher d'ennoblir la pau-

vreté des moyens par l'importance du but : voilà la politique ! »

Son insolence est extrême :

« Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie ; vous vous êtes donné la peine de naître, rien de plus. Tandis que moi, morbleu !... »

Figaro ne serait ici qu'un raisonneur. Mais il ne se contente pas de parler, il agit (et c'est ce que l'acteur ne doit jamais oublier) ; dans l'ascension de sa fortune, il demeure ce qu'il fut dans le revers : l'être combatif, « débrouillard », accoutumé aux périls, ardent à les vaincre. « De l'intrigue et de l'argent, lui dit Suzanne ; te voici dans ta sphère. » Dès qu'un embarras surgit, on se tourne vers lui, on l'implore : « Alerte, Figaro, détourne, détourne ! » Et la bataille l'enivre, il ourdit des plans, fourbit ses armes. « Ah ! s'il y avait moyen d'attraper ce grand trompeur, de le faire donner dans un bon piège, d'empocher son or ! »... Il ne s'attriste un moment que quand il se croit trahi par Suzon ; la fureur et la jalousie l'étouffent ; autrement il est gai, pimpant, heureux, débordant de santé (beaucoup d'acteurs l'assombrissent, s'imaginant le rendre plus profond ; c'est une erreur). Marceline le peint : « Jamais fâché, toujours en belle humeur, donnant le présent à la joie, sémillant, généreux. » Dieu merci, M. Georges Berr, qui prête une si amère éloquence au monologue du cinquième acte, n'a pas commis cette faute d'interprétation. Je voudrais qu'il accentuât encore, s'il était possible, la vivacité du personnage, qu'il fît sentir la joie qu'il a de remuer, de ferrailler contre l'adversaire, de s'agiter dans « deux, trois, quatre intrigues bien embrouillées, qui se croisent ». A l'écouter, à voir son allure, il faut qu'on se rappelle ce qu'il a fait et que l'on pressente tout ce qu'il lui reste à faire.

Suzon est bien sa compagne ; elle le seconde, le complète ; ils forment le plus gentil attelage. « Une femme comme moi unie à un homme comme lui mènera une

brillante carrière. » Intelligente, spirituelle en diable, fine mouche, soubrette de Marivaux émancipée, plus que Française — Parisienne — taquine (M[lle] Berthe Cerny met joliment ce trait en lumière), sachant tout sans avoir rien appris, intuitive ; elle le comprend à demi-mot ; elle l'aide... Lui sera-t-elle fidèle ? Hum ! hum !... Il n'est pas impossible, car elle le chérit vraiment, et l'admire. Même si par caprice ou par ambition elle le trompe, elle ne cessera pas de l'aimer. Avec cela, un tant soit peu polissonne, un tantinet entremetteuse, ravie de servir le page auprès de la comtesse et d'exciter la comtesse sur le page, bref la plus verdissante fille qui soit au monde ; la sœur de la Roxelane de Favart...

En regard de ce couple si bien appareillé, se dressent les figures de la comtesse et de Chérubin qu'incarnent avec tant de charme M[lles] Cécile Sorel et Marie Leconte. Je ne sais trop pourquoi le rôle de comtesse a longtemps passé pour être un rôle ingrat et sacrifié. Il n'en existe pas de plus délicieusement nuancé, de plus délicat. Une sorte de mélancolie rêveuse l'enveloppe : « Je ne suis plus cette Rosine que le comte a si fort aimée; je suis la pauvre comtesse Almaviva. » Elle s'étiole dans la solitude. Toutefois elle se ressouvient, à l'occasion, d'avoir été Rosine ; de même qu'elle simulait un évanouissement pour soustraire à Bartholo le billet du bachelier, de même quand après sa frayeur du second acte elle se voit hors de danger, elle se ressaisit et dupe très habilement le comte ; elle le joue de nouveau au cinquième acte ; c'est une subtile comédienne. Mais elle ne s'amuse pas comme Suzanne de ces divertissements ; elle a du vague à l'âme ; elle est irrémédiablement romanesque (ici encore on copiera Beaumarchais) ; l'aventure amoureuse qui a marqué le début de sa vie lui a laissé la nostalgie de la passion ; elle est un peu dans les dispositions de Marie de Neubourg avant Ruy

Blas ; cette comtesse espagnole s'ennuie comme la reine d'Espagne ; Chérubin lui apporte une part de ce qui lui manque, non point les réalités, mais le parfum de l'amour ;... il lui inspire un sentiment où beaucoup de tendresse se mêle à une ombre de sensualité.

— Vous êtes bien émue, lui dit Almaviva, lorsque le page prend congé d'elle.

— Je ne m'en défends pas ; il est allié de mes parents, et de plus, mon filleul.

Elle s'aperçoit que Chérubin est troublé par elle, elle en jouit ; sa coquetterie native la pousse à irriter ce sentiment. « Mon Dieu, Suzon, comme je suis forte... Ce jeune homme qui va venir. » Et à ce petit piège qu'elle lui tend, elle se prend elle-même ; son imagination s'échauffe ; les familiarités de Suzanne avec Chérubin l'agacent ; elle veut régner seule sur ce cœur ingénu. « Mon cher ruban, tu ne me quitteras plus. Ah ! monsieur le comte, qu'avez-vous fait ? Et moi, que fais-je en ce moment ? » Lorsque le bras blanc et potelé du page lui apparaît sous la guimpe en même temps qu'elle voit la rougeur de ses joues et qu'elle devine sous les paupières baissées le feu des yeux qui la dévorent, elle ressent au contact de cet adolescent le trouble voluptueux de la dame des Belles-Cousins devant Jehan de Saintré. Si cet émoi est inexprimé, le personnage se fige dans la froideur ; s'il est exagéré, un certain malaise en résulte. L'interprétation du rôle exige un très fin doigté. Il faut louer Mlle Sorel d'avoir su garder cette mesure.

Et voici par quel trait le page diffère de la comtesse. Elle est plus sentimentale que sensuelle ; il est plus sensuel que sentimental ; la fièvre qui l'agite, qui le pousse vers les femmes, qui le jette tout bouillant dans le parc et le porte à prendre pour confidents les arbres et les nuages, n'est qu'un mouvement de la nature. Un auteur oublié du dix-huitième siècle, Rochon de Chabanne,

avait écrit une petite comédie, *Heureusement*, qui demeura longtemps au répertoire du Théâtre-Français ; elle mettait en scène le jeune Lindor, âgé de seize ans, épris d'une cousine mariée, essayant de la séduire.

> Toujours dansant, chantant, sautant, gesticulant,
> Rêvant, imaginant cent tours d'espièglerie.

Chérubin est un Lindor un peu moins formé, un peu plus craintif. « Il s'élance à la puberté (lisons-nous dans la brochure), sans projet, sans connaissance, tout entier à chaque événement. » Le génie de Beaumarchais est de l'avoir montré tremblant et gauche chaque fois qu'il se trouve à côté de Rosine, et de l'avoir ainsi poétisé. Mais qu'on ne s'y trompe pas : cette tristesse ne jaillit point d'un cœur blessé, elle n'est que la langueur du désir. Les larmes de Chérubin sont promptes à se sécher... comme la pluie d'avril sur les fleurs. La romance qu'il soupire au deuxième acte, il la chante gaiement au dernier, dès qu'il a reçu de Fanchette un quart d'heure de plaisir. Attendrir le personnage, outrer sa pâmoison, en faire un amoureux désolé et transi, c'est trahir son caractère. La plupart des comédiennes tombent dans cet excès. Mlle Marie Leconte l'évite ; elle dessine le rôle avec un tact infini : elle y allie la fermeté et la virilité naissante à la puérilité et à la grâce.

Ces figures, autour desquelles l'admiration s'est cristallisée, sont impérissables. Il faut y ajouter Brid'oison, la majesté jointe à la sottise, la solennité au lieu commun, la vanité de la robe gonflée de vent et du bonnet carré sans cervelle, — immortelle caricature que M. Siblot burine d'un doigt encore un peu frêle, mais que bientôt son talent consciencieux et sûr amplifiera...

J'ai tenté de résumer exactement — telles que je les ai perçues — les impressions du public pendant la représentation de la comédie de Beaumarchais. Elle a

des défauts (inconsistance du rôle du comte, invraisemblance dans la conduite de l'intrigue, artifice du dénouement, clinquant du style), mais un démon intérieur la soulève... Que vous dirai-je ? — Elle vit... Un souffle impétueux, impérieux sort d'elle, et nous emporte, et nous grise : c'est la *furia francese*.

13 Décembre 1909.

L'ESTHÉTIQUE ET LE STYLE

DU MÉLODRAME

L'Odéon, qui passe en revue les pièces les plus célèbres de la période romantique, vient d'exhumer *Lazare le Pâtre* de Bouchardy. Une éblouissante conférence de Jean Richepin commentait cet ouvrage fameux. Il n'était pas superflu de le présenter à des spectateurs peu familiarisés avec l'esthétique d'un genre si lointain et aujourd'hui périmé. *Lazare* fut un des triomphes des théâtres du boulevard du Crime. En 1840, trois cents représentations consécutives n'épuisèrent pas son succès... C'était alors l'âge d'or du mélodrame. Antérieur à cette époque, il ne s'épanouit pleinement qu'après 1820 ; il satisfait aux goûts du peuple, à ses besoins... Il ne fut, au début, qu'un drame mêlé de musique (ce qui le rapproche, par définition, de *l'Arlésienne* et d'*Antar*) ; bientôt le dialogue crut en importance, la musique se réduisit à n'être plus qu'un accompagnement discret. Si l'on suit l'évolution du genre, on voit qu'il a traversé trois phases distinctes.

Jusqu'à la révolution de Juillet, le mélodrame est exclusivement romanesque. C'est la tragédie du peuple.

C'est Corneille mis à la portée des « titis du poulailler » et offert aux applaudissements du public plus relevé de l'orchestre, qui y prenait, constatons-le, un plaisir extrême. En 1800, Guibert de Pixérécourt tire de *Cœlina ou l'Enfant du mystère* de Ducray-Duminil, cinq actes interminables qui se jouent 400 fois de suite... Apparaissent successivement *l'Homme à trois visages, la Femme à deux maris, la Forêt d'Hermanstadt, la Pie voleuse* de Caignez, *Trente ans ou la vie d'un joueur* de Victor Ducange.

Aux environs de 1830, un nouvel élément s'immisce dans la composition du mélo, l'élément historique. L'auteur choisit une anecdote, la développe, met en scène des personnages illustres, princes ou héros, s'attache à restituer la couleur du siècle où ils vécurent, les vêt de costumes pittoresques, les place dans des décors approximativement exacts. Dumas père compose *Henri III, Christine, la Tour de Nesle* ; Victor Hugo *Angelo, Lucrèce Borgia, les Burgraves* (qui ne sont que des mélos déguisés sous la pourpre d'une langue magnifique). *Le Sonneur de Saint-Paul, Gaspardo le pêcheur, Longue Epée, le Normand, Paris le Bohémien*, enfin *Lazare le Pâtre* correspondent à cette seconde phase.

La troisième, contemporaine du règne de Louis-Philippe, introduit dans le mélodrame des préoccupations politiques et religieuses. Chaque pièce devient un bélier lancé à toute volée contre la noblesse et l'Eglise. En 1831, Benjamin Autier et Comberousse montrent, dans *la Cure et l'archevêché*, l'archevêque donnant l'ordre d'incendier la maison d'un fermier « libéral ». Félix Pyat donne en 1841 *les Deux Serruriers*, en 1847 *les Deux Chiffonniers* ; Eugène Süe, en 1849, *le Juif-Errant*. Las de ces polémiques, le public exige un retour au mélo d'antan. Bouchardy, Dennery et leurs innombrables collaborateurs s'empressent d'obéir et alimentent copieusement les théâtres de l'Ambigu, de la Porte-Saint-Martin, de la Gaîté.

Lazare le Pâtre est un des spécimens les plus réussis de ces sortes d'ouvrages et admirablement choisi pour illustrer une leçon sur la littérature dramatique au temps du romantisme. On y trouve amalgamés, condensés, portés à leur point de perfection la méthode de travail, les procédés, les « trucs » de l'école. Il n'est pas sans intérêt, par une analyse attentive, d'en dégager l'essence.

Et d'abord qu'est-ce au juste que Bouchardy ? Vous savez que toujours un écrivain se reflète dans ses œuvres. Feuilletons *l'Histoire du romantisme*, de Théophile Gautier.

« C'était une très étrange figure que celle de Joseph Bouchardy. Il ne semblait pas né dans nos pâles climats, mais au bord de l'Indus ou du Gange, tant il était basané et fauve de ton. Quel soleil inconnu avait bruni son teint, concentrant ses rayons sur lui seul et perçant la brume au-dessus de sa tête ? C'est ce que nous ne saurions dire. Il ne lui manquait que d'être vêtu de mousseline blanche, coiffé d'un turban de cachemire enroulé, et de porter un anneau de diamants à la narine, pour avoir l'air tout à fait du maharajah de Lahore. Il paraissait déguisé avec son habit bleu à boutons dorés, son gilet et son pantalon quadrillés de gris et de noir, comme ces princes dépossédés de l'Inde anglaise qu'on voit errer sur le pavé de Londres d'un air mélancolique. Il avait des cheveux d'un noir bleu qui, en se mêlant vers les tempes au ton d'or de la peau, produisaient des teintes verdâtres. Ses prunelles étoiles de jais, brillaient de feux noirs sur une sclérotique jaune, et sa figure s'encadrait d'une légère ombre de barbe fine et soyeuse dont on eût pu compter les poils comme dans les miniatures indiennes. On eût dit plutôt un disciple de Calidaça ou du roi Soudraka, le poète aux oreilles d'éléphant, qu'un élève enthousiaste de Victor Hugo. Aussi lui faisait-on parfois cette plaisanterie de lui dire, lorsque l'heure de se retirer était

venue : « Maharajah, votre palanquin est avancé et « s'ennuie à la porte. »

Ce maharajah possédait un esprit très compliqué et très simple, dont ses pièces offrent l'image... Rien de plus rudimentaire que la psychologie des personnages qui s'y meuvent, et rien de plus embrouillé que l'intrigue à laquelle ils participent. Ils se divisent en deux groupes, en deux camps : d'un côté, les « bons » (et ils sont excellents ; ils accomplissent sans défaillances, à jet continu, des actions sublimes) ; de l'autre les « méchants » (et ils sont entièrement, totalement exécrables ; ils perpètrent sans remords les pires forfaits)... Entre eux la lutte s'engage ; — c'est le corps du drame ; elle s'achève infailliblement par la confusion et le châtiment du criminel, la réhabilitation de l'innocent. La pièce est combinée de telle façon que chacun de ses actes forme un drame dans le drame, et que le rideau baisse sur une situation saisissante, inattendue... La succession, l'enchevêtrement de ces coups de théâtre était l'objet d'une application méticuleuse. Bouchardy ne s'en tirait qu'à l'aide d'un scénario établi avec une rigueur mathématique. Gautier assure qu'il ne pouvait exposer le sujet de ses ouvrages que lorsqu'il en avait le plan sous les yeux. Cette boutade contient une part de vérité. Je ne me chargerais pas de raconter, sans erreur ou omission, les six tableaux de *Lazare*. Un des ressorts dont use le plus volontiers Bouchardy est la méprise, méprise sur les faits, méprise sur les personnes. La méprise sur les faits (lettres égarées, perdues, retrouvées, rendez-vous manqués, fausses adresses) donne lieu plutôt à des imbroglios comiques ; la méprise sur les personnes est une abondante source d'effets tragiques. Ce sont les substitutions d'enfants, les ressemblances fortuites ou préméditées, les usurpations de qualités ou de titres. Parcourons la liste des personnages de *Lazare* : nous voyons que Cosme de Médicis y figure sous le nom de l' « Etranger », Raphaël Sal-

viati sous le nom de « Sylvio le Moissonneur », Judaël de Médicis sous le nom du « grand geôlier Rodolpho ».

Cette œuvre, avons-nous dit, appartient au second âge du mélodrame ; elle a des prétentions à l'histoire ; elle accorde une grande importance au décor, au costume ; le texte même l'atteste ; il est encombré d'une multitude d'indications destinées, dans l'intention de l'auteur, à le colorer, à caractériser la patrie, le palais, la vie intime des Médicis, à en reconstituer l'atmosphère. Quand le perfide Judaël a confié au faux muet Lazare la mission d'aller dérober dans la chambre à coucher du duc la cassette où il présume que son testament doit être enfermé, voyez avec quel soin il décrit — pour le public — l'ameublement de l'appartement ducal :

« Prends d'abord cette clef, et tu vas comprendre quel emploi tu dois en faire. (*Lazare prend la clef. Judaël désignant la porte des appartements de Médicis.*) Au bout de ce long corridor, *bordé de chaque côté de statues de marbre*, est une chambre *richement ornée de tableaux, d'armures, de draperies d'or*, et dans laquelle brûle une *lampe d'albâtre* suspendue appuyée sur la muraille gauche de cette chambre ; sous un *christ en ivoire* est une armoire *en bois sculpté* dont cette clef t'ouvrira les portes ; sur le deuxième rayon de cette armoire tu trouveras une petite cassette de *bronze rehaussé d'or* ; tu la prendras, tu me l'apporteras, et quand tu me l'auras fidèlement remise entre les mains, tu seras libre. »

Tout ce bric-à-brac, très naïvement dépeint d'ailleurs, et « de chic », — après une visite chez quelque marchand d'antiquités, — c'est de la couleur locale. Le style de Bouchardy et de ses émules en est imprégné. Ce style, à défaut d'autre mérite, a celui d'être très spécial, de ne ressembler qu'à lui-même, de symboliser une mentalité particulière ; sa principale saveur vient de l'excès de son ridicule ; grotesque, il l'est à la

manière des modes outrées qu'on ne peut plus se rappeler sans sourire, mais à qui la vétusté communique une grâce. Des volumes ont été formés avec les phrases les plus extraordinaires cueillies dans les vieux mélos. Georges Cain, Henry Lecomte, Paul Marion se sont livrés à cet amusement inoffensif.

Il y a la note véhémente, hautainement agressive : « Pacheco, vous qui avez vu tant de champs de bataille, ruisselants de carnage et semés de cadavres, avez-vous peur de regarder une femme qui se meurt ? (*Les Amants de Murcie* de Frédéric Soulié...) Et encore : « Obscur, rejeté, j'avais du sang royal dans les veines, et pourtant une seule pensée m'occupait : l'amour d'une femme. » (*L'Homme au masque de fer* d'Arnould et Fournier)... Et encore : « J'ai donné, s'écriait le héros du *Fils de la nuit* de Victor Sejour, j'ai donné la chasse à plus de corvettes, j'ai coulé plus de navires, j'ai tué plus d'hommes que tu n'as de cheveux sur la tête... » Le même corsaire, s'adressant à ses forbans, leur dit : « A vingt ans j'étais votre chef, couché sur la dure, bercé par la mer, battu par le vent, et l'éclair de mes yeux se croisant avec l'éclair du ciel... » A la veille de tenter une entreprise téméraire, il conclut : « Le danger et moi nous sommes frères, nous sommes nés le même jour, et je suis l'aîné. »

Il y a la note exaltée et lyrique : « La belle nuit pour une orgie à la tour ! Le ciel est noir, la pluie tombe, la ville dort, le fleuve grossit comme pour aller au-devant des cadavres. C'est un beau temps pour aimer. » (*La Tour de Nesle.*) Et encore : « J'ai fait vingt ans la guerre aux Italiens, les plus mauvais coquins que je connaisse ; j'ai fait vingt ans l'amour aux Italiennes, les plus rusées ribaudes que je sache... et je n'ai jamais refusé ni combat ni rendez-vous, pourvu que l'homme eût droit de porter des éperons et une chaîne d'or... pourvu que la femme fût jeune et jolie... » Et encore : « Deux mots tout bas. — Pourquoi pas tout haut ? — Parce qu'il n'y

a que deux mots à dire et qu'il y a quatre oreilles pour entendre. »

(Vous remarquerez que toute cette phraséologie arbore comme des aigrettes les chocs de mots, les oppositions d'idées ; l'antithèse est le fondement de la langue romantique.)

Il y a la note belliqueuse et ironique : « Je ne sais si vivant soixante ans, j'aurai assez de la seconde partie de ma vie pour raconter la première. » (*Don César de Bazan.*)

Il y a la note piaffante : « Riche mais obscur hidalgo du fond de la Galice, j'aspirais à me produire à la cour et à t'y montrer, surtout toi, ma gazelle. Mais je n'étais que don Carasco Jacquez y Balzamo della Rotunda. »

Il y a la note exaspérée, ricanante et satanique : « Ils seront vengés d'une façon si effrayante que leurs cendres s'agiteront de joie dans leur cercueil. » (*La Maison du Baigneur.*) Et encore : « Tu me trouveras sans courir bien loin, car je te suivrai pas à pas jusqu'au jour où, sans armes, sans poignard, moi, avec mes ongles, j'en jure le Dieu vivant, je t'arracherai le cœur... » Et encore : « Sire, éteignez bien les battements de votre cœur pour qu'ils ne couvrent pas ces voix que l'épouvante et la colère vont bien altérer tout à l'heure. »

Dans *Lazare le Pâtre*, ces « notes » diverses sont assemblées et constituent un surprenant musée. Nulle œuvre n'est plus riche en curiosités. A chaque pas des fleurs rares s'offrent d'elles-mêmes au promeneur. Voyez celles qui s'épanouissent dans la bouche de Cosme de Médicis, fier, amoureux et jaloux :

« Oui, je suis le duc de Médicis et le petit-fils d'un artisan qui vendait des chapelets sur la place de l'Eglise ; je suis duc de Médicis et le neveu de ton père, Judaël, de ton père qui était journalier dans un chantier du port... Je suis duc de Médicis, et pour cela je n'aurai pas le droit de me venger sans me charger la

conscience d'un lâche assassinat... Non pas, je suis le duc de Médicis... En effet, je possède à moi seul plus de richesses que les empereurs d'Orient, et j'ai tant de vaisseaux dispersés sur les mers, qu'en les réunissant près les uns des autres, on en ferait une ceinture à Venise... Eh bien, tout cela je l'échangerais s'il le fallait contre un habit de mendiant pour avoir le droit de me battre avec l'homme que la duchesse a trouvé assez noble pour lui donner son amour... »

Quand il se croit trahi par Nativa, l'indignation, la douleur, la fureur le jettent hors de lui-même.

« Nativa à la voix si douce, au regard si pur !... Oh ! insensé vieillard, qui souvent la contemplant avec extase, lui saisissait la main, tant il craignait que l'ange ne reprît son vol et ne le quittât pour remonter au ciel !... Et la jeune femme qui accordait au vieillard un regard complaisant, donnait à son amant des nuits longues et folles... O malheur ! malheur ! malédiction sur toi, Nativa ! mort à toi, Juliano... Où est-il ? »

Ces paroles, nous les avons entendues ; nous en connaissons du moins le sens ; elles ont suggéré à Victor Hugo des vers splendides. Cosme de Médicis, c'est Ruy Gomez de Silva. Et si Juliano ne se confond pas avec Hernani, il a le même cœur, la même âme, le même héroïsme, le même appétit de sacrifice et de dévouement. Il s'immole à l'honneur et au repos de sa mère :

« En échange de tout cela, moi, je pourrais, avec une caresse imprudente, vous donner le déshonneur et la mort... Non, il n'en sera pas ainsi, ma mère ; le malheur des autres m'a fait pressentir le vôtre, et je l'éviterai, je partirai, dussé-je étouffer pour cela jusqu'au dernier battement de mon cœur... Oui, je le ferai, car Dieu m'a donné des armes pour défier la foule curieuse et sans pitié : ces armes sont la prudence, la fuite et la résignation. C'est aussi la voix de ce fils égorgé, de mon malheureux frère en destinée, qui me dit toujours :

Enfant secret, que ta mère adore... prends garde à son honneur... Le monde vous regarde et cherche à vous deviner. Séparés tous deux, vous avez le souvenir qui fait vivre ; près l'un de l'autre, le bonheur qui tue... »

En face du fidèle Juliano, du généreux Cosme, se dresse le traître Judaël, un scélérat atrocement venimeux : « Je veux être, déclare-t-il, hardi comme le hasard et prompt comme la pensée. » Judaël, c'est don Salluste, un Salluste sans grandeur, mais perfide, froidement cruel. Ainsi, presque à toutes les pages, des rapprochements surgissent, s'imposent à l'auditeur... De Hugo à Bouchardy, la distance est moins considérable qu'on ne suppose. Ce sont, si vous voulez, deux pics d'inégale hauteur, un géant et un nain, mais nés de la même éruption volcanique, appartenant à la même chaîne de montagnes. Si Bouchardy eût été écrivain et poète, ses pièces ne seraient pas beaucoup plus risibles que celles de Hugo ; il n'existe pas une sensible différence entre le scénario de *Lazare le Pâtre* et l'affabulation d'*Angelo* et des *Burgraves*. Et l'on se demande avec stupeur si ce langage à la fois amphigourique, obscur, précieux, déclamatoire et niais était chez les Bouchardy, les Ducange et les Sejour le résultat d'une gageure, une fumisterie de mauvais goût, ou bien, si écrivant de la sorte ils s'imaginaient écrire, et quelle importance ils attachaient et le public attribuait à leurs stupides ouvrages. Eh ! quoi, vraiment, il se trouva des spectateurs pour ouïr et applaudir, durant des milliers de soirs, ces pauvretés ! Est-ce possible ? Cela est... Et cela nous rend modestes. Et considérant le degré d'aberration où les courants d'opinion, le snobisme, la tyrannie « de la mode » peuvent précipiter d'honnêtes gens, on se prend à méditer ; on se dit que le succès immédiat des œuvres littéraires n'est que fumée, et qu'il est bien difficile de discerner leur mérite réel, avant que le temps — grand justicier, souverain juge — ne l'ait établi...

Les acteurs de l'Odéon, MM. Desfontaines, Mlle Céliat, se donnent une peine énorme pour interpréter avec flamme, avec furie, avec extravagance, c'est-à-dire avec conviction, le mélo de Bouchardy. Il faut les louer de cet effort.

Ce qui m'a le plus diverti — et l'avouerai-je même — le plus charmé dans la représentation de *Lazare*, c'est la musique de scène qui soutient le drame dans les moments pathétiques et qu'Antoine a pieusement restituée. Ces trémolos frémissants, toussotants, ces gémissements exhalés des violons, ces énergiques *rinforzandi* annonçant l'entrée du traître, ces soupirs pleurant sur les malheurs de l'héroïne, ces gammes ascendantes et allègres exaltant son espoir : tout cela est puéril, adorablement caduc, délicieux.

21 Février 1910.

BALZAC AUTEUR DRAMATIQUE

(A propos de l'*Ecole des ménages.*)

Honoré de Balzac eût été bien ému, lundi, s'il avait pu assister à la représentation de l'Odéon. Cette soirée réalisait un rêve qu'il poursuivit vainement : celui de faire jouer et applaudir *l'Ecole des ménages*. M. Jules Claretie a conté l'histoire de ce drame, miraculeusement exhumé par Spoelberch de Lovenjoul, imprimé en 1907 par l'éditeur Carteret, et grâce à eux, sauvé de l'oubli.

Il date de 1837... Dévoré de cruels besoins d'argent, Balzac songeait à demander au théâtre les moyens d'apaiser ses créanciers ; il subissait déjà (en toutes choses il fut un précurseur) la fascination qui entraîne aujourd'hui les littérateurs dans cette voie. Il croyait y trouver non seulement une renommée retentissante, mais un gain énorme et facile, la fortune en même temps que la gloire. Sa pièce s'intitulait d'abord *la Demoiselle de magasin*. Il l'écrivit assez rapidement ; il en montra l'esquisse à Mme Hanska qui la jugea détestable, impropre à la scène. Il ne se laissa pas décourager. Il emporta le manuscrit en Sardaigne (où l'attirait le fallacieux espoir d'exploiter les mines de fer et de cuivre abandonnées des Romains) ; il le remania, et dès son

retour à Paris, l'offrit à Anténor Jolly, directeur de la Renaissance (future salle Ventadour). Alors commencent ses déboires. Anténor Jolly cherchait une œuvre considérable pour succéder à *Ruy-Blas*... Balzac lui fit dire qu'il en avait une toute prête. Mais avant de la lui montrer, il exigeait qu'une somme de 15 000 francs lui fût payée. Il avait pris comme intermédiaire un certain Pérémé, d'Issoudun. La correspondance qu'ils échangèrent à ce propos nous a été révélée par Spoelberch de Lovenjoul et M. Eugène Gilbert. Elle est des plus significatives. Elle montre l'état d'âme du romancier, ses tourments, ses illusions et aussi son noble souci de régénérer l'art dramatique, de l'arracher à la convention, de le rapprocher de la vérité. Balzac annonce à Augier, Dumas fils ; il va plus loin encore : il rédige, un demi-siècle à l'avance, le programme du Théâtre Libre, de telle sorte que M. Antoine, en montant *l'Ecole des ménages*, vient d'acquitter, somme toute, une dette de reconnaissance envers le premier de ses auteurs.

« La littérature, écrit Balzac à Pérémé, est entre le mélodrame et les flonflons des quatre théâtres de Vaudeville. Il n'y a plus de possible que le *vrai* au théâtre, comme j'ai tenté de l'introduire dans le roman. Mais *faire vrai* n'est donné ni à Hugo, que son talent porte au lyrisme, ni à Dumas, qui l'a dépassé pour n'y jamais revenir... J'ai, depuis dix ans, travaillé en vue du théâtre. Je sais que je tiens plusieurs fortunes dans mes cartons ; mais cette conviction est la plus difficile à faire partager. Mes besoins sont immenses, il faut que je les satisfasse... »

Pérémé négocie... Il obtient ce que souhaitait son ami... Les 15 000 francs lui seront versés contre l'engagement de livrer *l'Ecole des ménages* immédiatement, une autre pièce au bout de cinq mois, une autre pièce au bout de huit mois. L'imagination de Balzac s'enflamme ; il choisit comme interprète Frédérick Lemaître ;

il élabore son plan de campagne ; il veut que l'œuvre soit lancée « sans fracas, ainsi qu'un ballon d'essai, afin de voir comment le public et la presse accueilleront cette chose d'un *vrai absolu* »... Il fallait d'abord qu'elle plût au directeur... Anténor Jolly l'écouta avec une froideur croissante et finalement la refusa, malgré l'humilité de Balzac qui consentait à la laisser remanier et mettre au goût du jour par le vaudevilliste Lassailly. L'illustre écrivain tombait du haut de ses illusions, — de très haut, — d'autant plus mortifié qu'il s'était vanté de sa victoire. Pour se consoler et faire appel de cette sentence, il lut *l'Ecole des ménages* chez Mme Couturier de Saint-Clair et chez la marquise de Custine... Maigre dédommagement... Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Eugène Guinot louèrent l'ouvrage injustement condamné. Leurs protestations demeurèrent platoniques. Il retomba dans les ténèbres auxquelles une intelligente initiative l'a enfin arraché, après soixante-douze années révolues...

Méritait-il ce rigoureux ostracisme ?... Je n'ose assurer qu'il eût conquis le public de 1838. Il l'eût probablement choqué par les qualités mêmes que nous prisons le plus en lui : le réalisme de l'observation, l'âpreté, l'inexorable lucidité de l'analyse psychologique, une amertume partout répandue et qui imprégnera plus tard un des deux chefs-d'œuvre d'Henri Becque. Pendant les trois premiers actes de *l'Ecole des ménages*, on ne peut s'empêcher de songer aux *Corbeaux*.

Le milieu où se déroule ce drame intime est la société bourgeoise du règne de Louis-Philippe. Le marchand de drap Gérard est le cousin de César Birotteau. Notable commerçant, considéré dans le quartier du Sentier, parfait garde national, il vivrait paisible entre sa femme et ses deux filles Caroline et Anna, si le hasard ne l'avait rapproché d'Adrienne... Il a pris chez lui, comme demoiselle de magasin, cette jeune fille,

dont l'intelligence, la probité et les grâces l'ont ravi. Il ignorait l'amour. Elle le lui a fait connaître... oh ! en toute honnêteté, car elle est pure... « Je suis né, raconte-t-il, avec un foyer de sentiments qui ne pouvaient être assouvis que par de grandes choses. » A dix-huit ans, il est allé se battre à la frontière ; il a servi Napoléon ; puis il s'est établi. « Je me suis marié pour être père, pour jouir de l'affection de mes enfants. Mais à quarante-huit ans, j'avais le cœur d'un jeune homme. » Ce cœur a battu quand Adrienne est entrée au logis :

« Elle a été aimée de tout l'amour perdu pendant trente ans. Candeur, beauté, noblesse, dévouement, toutes les délices de la vie, toutes les fleurs de l'amour, elle a tout offert à mes yeux altérés, elle a rafraîchi mon âme qui se desséchait. Dans la jeunesse, nous aimons avec notre force qui va diminuant ; mais à mon âge on aime avec la faiblesse qui va croissant. Aussi l'existence me semble-t-elle impossible sans elle. »

Adrienne est très vite montée en grade. Ses appointements ont passé, au bout de huit ans, de 600 francs à 3 000 ; 5 p. 100 lui sont donnés sur les bénéfices ; elle a économisé une cinquantaine de mille francs ; de tels avantages lui étaient dus, puisqu'elle a activement et fructueusement coopéré à la prospérité de la maison. Mais ils excitent l'envie, la jalousie. Une coalition se forme contre elle. Cette guerre qui met aux prises, d'une part Gérard et Adrienne, d'autre part les parents et les employés, femme, filles, frères et serviteurs ligués dans le but de les séparer, de les brouiller, cette bataille, c'est la pièce.

Elle est fort émouvante et ne se gâte qu'au dénouement ; ses péripéties nous ont vivement attaché ; la vie y circule ; des figures modelées avec puissance et délicatesse y évoluent. Adrienne, tout spécialement, s'impose à l'admiration et à la sympathie. Elle eût sauvé le drame s'il avait été représenté, à l'origine, en arra-

chant des pleurs à la foule alors si sensible. Elle oppose aux persécutions de ses ennemis une douceur, une fermeté, une bonté inaltérables. Voici ce qu'ils ourdissent, dans le dessein de se délivrer d'elle. Le beau-frère de Gérard, M. Duval, un important droguiste de la rue des Lombards, persuade au caissier Roblot de demander la main d'Adrienne et lui promet, s'il réussit, de le commanditer de cent mille francs et de l'aider à fonder une banque. Roblot, désireux de s'établir, obéit. Il est repoussé. Mais sa démarche, perfidement dénaturée, éveille les soupçons de Gérard, exaspère sa passion ; il veut à tout prix vaincre les scrupules de la jeune fille, l'enlever, fuir avec elle, abandonner sa famille, se refaire un foyer (agir exactement comme l'avocat de la *Vierge folle*). Très différente de la Diane de M. Henry Bataille, Adrienne, par amour pour Gérard, le retient, le raisonne, l'affermit dans le devoir. Elle est bien mal récompensée de son renoncement. Elle échappe par miracle au poison que lui verse Anna, la fille aînée de Gérard. Celui-ci devient fou ; elle est, elle aussi, atteinte de démence. Le rideau tombe sur ce tableau lugubre. Et l'œuvre se confondrait avec les noirs mélos du vieil Ambigu, si l'intuition de Balzac, sa profonde psychologie, et pour tout dire en un mot, son génie, ne la soutenaient. Elle renferme deux groupes de caractères qui s'opposent d'une façon originale. Il y a les protagonistes, Gérard et Adrienne ; et il y a les adversaires unis contre eux. Les premiers sont traités dans la manière « romantique » et les seconds dans la manière « réaliste ». Il semble que l'auteur se soit proposé de peindre d'un côté des « héros » et de l'autre simplement des « hommes ».

Le feu qui dévore Gérard, c'est l'amour effréné, total d'Antony, d'Hernani, de Didier, et c'est un peu l'amour mûrissant mais non moins impérieux de Ruy Gomez, l'amour qui, inassouvi, aboutit à la folie ou à la mort.

La vertu d'Adrienne se hausse à un degré de sublimité supra-terrestre. Elle endure les affronts, les mauvais traitements, l'iniquité, la calomnie avec une angélique résignation. Et l'on serait tenté de ne voir en elle qu'une figure trop idéaliste, artificielle, si dans le détail Balzac ne l'avait marquée de traits humains. Même quand il visait au sublime, il était, presque malgré lui, l'esclave de la vérité. Ce qui nous touche en cette fille, c'est qu'à travers l'exaltation du sentiment très vif qu'elle éprouve, elle conserve sa physionomie initiale ; elle ne change pas de condition ; elle reste « demoiselle de magasin » ; elle aime non seulement son maître, mais la boutique où elle a tant besogné. Ce n'est pas une créature romanesque, écervelée. Elle est pratique.

« Ni Madame, ni ses deux filles ne sont capables de mener cette maison ; sans moi peut-être se serait-il ruiné. Je demeurerai jusqu'à ce qu'il cède son établissement à un gendre intelligent et se retire avec une fortune indestructible... »

Quand elle essuie les outrages de Mme Gérard, elle use pour sa défense du même argument : « Ma tâche est de concourir à votre fortune ; je l'ai remplie avec zèle, avec fidélité. » Et elle la remercie de l'avoir protégée contre ses propres défaillances, en l'obligeant à coucher auprès d'Anna et de Caroline ; elle lui rend grâce d'une mesure qui n'était qu'une preuve de défiance, qu'une injurieuse précaution : « Ce jour-là je vous ai bénie comme une mère ; ce souvenir m'a donné la force de tout endurer de vous. » Mais au fond, elle se sent désarmée, possédée d'une tendresse qui tôt ou tard amollira sa volonté. Elle le déclare loyalement à sa pire ennemie. Et cette simplicité est charmante.

« D'autres feraient parade de vertu. Moi, je suis faible. La conscience de cette faiblesse m'a raffermie. Ici, dans le sanctuaire domestique, j'ai su purifier un amour qui vous blessait. J'ai résisté... Infâme je vous aurais ruinée. Tant que M. Gérard sera riche, heureux,

je réponds de moi ; peut-être contre ses malheurs et son désespoir serais-je sans force... »

Lorsque Gérard lui propose l'enlèvement et la fuite, elle déploie une énergie extraordinaire à le détourner de ce projet.

« Je suis déterminé à tous les sacrifices, dit-il. Voulez-vous que je quitte femme, enfants, que je m'expatrie avec vous, que nous vivions ensemble, l'un pour l'autre, uniquement ? »

(Cela s'appelle aujourd'hui « vivre sa vie ».)

Elle répond : « Vous parlez de sacrifice. Mais le sacrifice est de rester. Renoncez à moi. Je vous le demande comme une suprême preuve d'amour. »

(Notez qu'elle est persécutée, détestée, victime d'abominables machinations, et que des représailles seraient, venant d'elle, légitimes. Pourtant, elle n'invoque pas le « droit au bonheur ». Elle s'immole, elle exige l'immolation de l'homme qu'elle aime. Depuis 1838, les mœurs et surtout la conception que les dramaturges se font du devoir et de l'amour, ont changé.)

Adrienne qui dompte sa passion est moins « moderne » que Gérard qui veut absolument y céder. Tous deux, par l'expression véhémente de leurs sentiments et par leur abnégation déclamatoire, sentent à plein nez, si j'ose dire, le romantisme. A ces personnages principaux je préfère les figures accessoires. Ici, Balzac, libéré de toute autre préoccupation, s'abandonne au penchant de sa nature, à la plus chère de ses joies. Il copie le « vrai », il crée la vie.

Le trio de la mère et des filles est incomparable. Mme Gérard palpite au fond de nos souvenirs. Nous avons eu une grand'mère ou une aïeule qui lui ressemblait. Mme Gérard se courbe sous la domination de son mari, mais de passagères révoltes la redressent ; elle file doux quand elle juge les circonstances inopportunes, mais elle guette et saisit l'occasion de se venger.

Elle ronge son frein et procède à l'égard d'Adrienne, durant le temps où celle-ci lui paraît inexpugnable, par allusions venimeuses. Elle feint de la protéger, et la larde de coups d'épingles. Parfois, sa violence contenue éclate : « Vous êtes la maîtresse de la maison, moi la parvenue. Je vais me retirer, vous laisser le champ libre... » Pusillanime lorsqu'elle agit seule, elle s'enhardit dès qu'elle peut s'appuyer sur quelqu'un. Cette aide nécessaire, l'une de ses filles, Anna, la lui procure...

Très curieuses les silhouettes des deux sœurs. Caroline est l'ingénue insignifiante, pleurnicharde, du répertoire de Scribe. Anna est une petite créature audacieuse, émancipée, très proche de nous. (Balzac qui fut un prophète avait deviné la jeune fille actuelle.) Elle n'a peur de rien ; elle va jusqu'aux extrémités de sa pensée et de son acte. Elle aiguillonne la craintive Mme Gérard, l'excite contre Adrienne : « Tu étais lancée ; pourquoi n'as-tu pas continué ? Encore un peu elle s'emportait, te manquait de respect. Et tu la renvoyais. » Sa haine a pour mobiles la jalousie, l'esprit de famille, le dépit de voir une étrangère s'implanter au sein du foyer.

« Je la hais de tout l'amour que j'ai pour toi... Pauvre maman ! T'avoir enlevé l'affection de ton mari !... Moi seule je saurai te défendre. Si les femmes sont lâches, les filles savent se dévouer. »

Elle tient tête à son père, l'interroge, le bafoue, le rabroue avec l'aplomb et la désinvolture de la Paulette de Gyp. Elle brave l'autorité paternelle.

« A la place de ma mère, je ne te pardonnerais pas les avanies dont tu l'abreuves. Et pour qui ? Pour une... Ta Mlle Adrienne est une intrigante.

— Me prends-tu pour un Géronte ? s'écrie M. Gérard, suffoqué.

— Au contraire. Tu me sembles un peu jeune ; tu es la dupe de ton cœur.

— Instruisez donc les enfants; ils sont les bourreaux de leur père. »

La fureur l'aveuglant, elle devient féroce, elle verse de l'arsenic dans le « riz au lait » d'Adrienne ; et elle ne se repent pas de son crime, elle s'en vante. « Si c'était pour sauver un pays, ce que j'ai fait serait glorieux ; pour moi ma famille est le monde. » Ainsi Anna, par son irrespect, par la liberté de son langage, par la promptitude de sa décision, est une jeune fille de nos jours. Mais attendez... Par son attachement au logis, par son culte de la religion familiale, elle appartient à une génération où ces vertus n'étaient pas encore abolies... Ce mélange est extraordinairement savoureux.

Bien amusantes aussi les figurines de l'oncle Duval, le droguiste solennel, illettré, vaniteux, hypocrite, contrariant sournoisement les projets de Gérard, mais tremblant comme la feuille dès qu'il élève la voix ; de Victoire, la cuisinière bavarde, médisante, écoutant aux portes, épiant ses maîtres, joyeuse des catastrophes qui les accablent, symbole de l'envieuse et basse domesticité ; de Roblot, le caissier vieilli sous le harnois...

Ce Roblot est une merveille. Tapi derrière son grillage, avec ses lunettes et ses manches de lustrine, il incarne l'âme, le cœur, le cerveau de l'employé. Il ne conçoit pas un plus grand bonheur que d'aligner des chiffres.

« Parlez-moi d'un beau bordereau à l'encre rouge et noire, de comptes bien tenus d'où il résulte de l'argent dans la caisse. »

On lui suggère d'épouser la demoiselle de magasin ; on le cautionnera ; on fera de lui un gros financier. Et voici le tableau de la félicité qu'il trace à Adrienne dans l'espoir de la fléchir : « Vous serez dame patronnesse des bals pour les pauvres ou pour les réfugiés des pays qui pourront être opprimés ; vous serez un jour la femme d'un régent de la Banque de France. » D'ailleurs fidèle à son patron, bouleversé à l'idée de lui causer de la peine : « Ne dites rien à M. Gérard ; un

seul de ses reproches me tuerait... » L'impétueuse Anna, irritée de son manque de courage, le bouscule. « Je vous croyais un homme. » Il lève les bras au ciel et murmure : « Je ne suis qu'un caissier. » Telle est l'humanité qui grouille dans *l'Ecole des ménages*, pièce incomplète, inégale, mais étrangement fouillée et vivante...

Le cinquième acte est échafaudé sur une situation neuve et tragique. Gérard et Adrienne sont fous. Tristes épaves, ils subsistent, côte à côte, dans la maison écroulée. Ils se souviennent du fatal amour qui les a menés aux abîmes. Mais la maîtresse ne reconnaît pas l'amant, l'amant ne reconnaît pas sa maîtresse ; chacun d'eux parle de l'autre comme s'il était absent ; ils se frôlent, mangent à la même table, logent sous le même toit et s'ignorent. Ils s'écoutent et n'entendent pas leurs voix. Ils se regrettent, s'adorent, se désirent et ne se voient point... Rien de plus émouvant que ce duo de deux cœurs immuablement épris et cependant étrangers. C'est du Shakespeare... Hélas ! non, ce n'est pas du Shakespeare, parce que Balzac n'a pas su tirer parti de cette invention pathétique, la mettre en pleine valeur. Il la noie dans des épisodes oiseux, il l'affaiblit. Lorsqu'il composa *l'Ecole des ménages*, il ne possédait pas un talent de dramaturge assez assoupli ; il était inexpérimenté, inhabile. Cette indispensable part de métier, il l'eût acquise sans doute, si Anténor Jolly l'avait accueilli en 1838 avec moins de rigueur.

4 Mars 1910.

CE QUI FAIT DURER LES PIÈCES

I

ADRIENNE LECOUVREUR.

Je ne pense pas qu'il existe une pièce qui surpasse en absurdité *Adrienne Lecouvreur* ; l'histoire y est travestie avec la dernière impertinence ; les personnages réels qui s'y meuvent sont faussés ; ils prononcent des paroles, ils accomplissent des actes le plus souvent déraisonnables, en opposition avec ce que nous savons de leur caractère ou de leur vie... Pourtant cette œuvre médiocre, mal écrite, superficielle, tient l'affiche. Jouée en 1849, elle n'a jamais quitté la scène de la Comédie-Française ; toujours elle y fut bien accueillie. Elle plaît... Elle contient, il est vrai, une grande figure où Rachel, Favart, Baret se firent acclamer ; et j'admets que l'attrait de ces noms illustres puisse, dans quelque mesure, justifier l'empressement du public ; il n'explique pas la fidélité de sa sympathie. Un ouvrage ne dure que s'il possède des qualités de fond. Celui-ci en a donc de très solides et qui compensent ses graves défauts... Quelles sont-elles ? Il y a là, ce me semble, un petit

problème intéressant. J'en cherchais la solution, l'autre jour, devant l'attitude amusée et charmée des spectateurs. Ils riaient ; on les sentait, à d'autres moments, doucement attendris. Ils continuent, cela n'est pas douteux, de trouver des grâces au vieux drame de Scribe et de Legouvé.

Quiconque a lu la biographie d'Adrienne Lecouvreur et de Maurice de Saxe ne saurait l'écouter sans stupéfaction. Maurice, ce rude soldat, impérieux dans ses caprices, ce libertin cruel qui martyrisera Mme Favart, nous est montré sous les traits d'un amoureux transi, d'un ténor à cavatines. Débauché et joueur, hôte des « folies » où l'on soupe en voluptueuse compagnie, il n'aborde qu'avec timidité les femmes de théâtre ; habitué de la Comédie, il n'a pas franchi le seuil des coulisses et promène à travers le foyer une mine naïve et provinciale. Il aime sous un faux nom Adrienne, qui n'ayant point déchiffré l'énigme de cet incognito translucide, croit avoir affaire non pas au conquérant, mais à un jeune officier de sa maison.

(Notez qu'en 1730 la liaison de Maurice et d'Adrienne était notoire, acceptée, officielle ; que la célèbre actrice, amie de Mme de Lambert, reçue dans le monde, y rencontrait presque chaque jour le maréchal ; que lorsqu'elle jouait, à moins de fermer les yeux, elle ne pouvait manquer de l'apercevoir sur le devant des loges où son rang lui assignait une place, et qu'enfin nul à Paris n'ignorait la physionomie de ce guerrier fameux et populaire.)

Scribe et Legouvé ne s'embarrassent point de telles difficultés. Ils subordonnent la vraisemblance aux nécessités de l'intrigue. Leurs personnages ne sont pas des êtres spontanés, doués d'une âme propre, mais

d'artificielles figurines, des pions poussés par eux sur l'échiquier du scenario. *Il faut* que l'héroïne ne découvre qu'à la veille de sa mort l'identité de l'homme qu'elle aime. *Il faut* qu'elle sauve d'un péril urgent la princesse de Bouillon afin que l'ingratitude de celle-ci rende ses malheurs plus touchants... Et le programme s'exécute... Et les petits pions dociles circulent sur l'échiquier... La princesse attire le maréchal dans une maison de la Grange-Batelière, que le prince son époux a donnée à la tragédienne Duclos, ennemie intime d'Adrienne... Bien évidemment, ce lieu de rendez-vous est le dernier qu'elle eût dû choisir ; on ne se précipite pas avec tant de candeur dans la gueule du loup. Elle agit en sotte, en écervelée. *Il faut* qu'elle agisse de la sorte pour que le drame se puisse échafauder ; *il faut* qu'elle soit sotte pour n'avoir pas pressenti les dangers auxquels bénévolement elle s'expose, et *il faut* qu'elle brave ce danger pour que la généreuse Adrienne procède à son sauvetage. La grande dame s'évade, mais *il faut* qu'elle n'aperçoive pas le visage de la comédienne qui la délivre et que le sien lui demeure mystérieux, et que les deux femmes se parlent sans se voir ; car *il faut* qu'elles ne se reconnaissent qu'à l'acte suivant, quand le moment sera venu de les mettre aux prises, dans une scène « sensationnelle », la scène capitale, la scène à faire... Scribe et Legouvé opèrent en prestidigitateurs ces escamotages... Cela est très laborieux. Et c'est très simple... En même temps qu'elle tire sa rivale d'une cachette où elle est blottie, Adrienne, obéissant aux ordres exprès de Maurice, éteint les flambeaux (admirez la parfaite soumission de cette maîtresse jalouse qui écarte la lumière et ne veut « rien savoir »). Le théâtre s'enténèbre. Des propos s'échangent dans la nuit entre Mme de Bouillon et Mlle Lecouvreur. « Vous l'aimez ? — De toutes mes forces. — Moi aussi. — Je vous perdrai. — Moi, je vous protège. » L'actrice laisse son bouquet aux mains de la princesse, la princesse son bracelet aux

mains de l'actrice. Ce bracelet, ce bouquet prendront une énorme importance, exerceront une action décisive. Le bracelet identifiera Mme de Bouillon aux yeux d'Adrienne. Le bouquet servira de véhicule au poison. C'est ainsi qu'à l'aide de menus moyens, d'expédients constamment variés, l'ouvrage s'achemine vers le dénouement. Avec quel soin la catastrophe finale est annoncée, cuisinée !... Dès le premier acte, les auteurs ont soin d'expliquer qu'une pincée d'une certaine poudre dite « de succession » répandue dans un gant ou sur les pétales d'une fleur détermine chez qui en respire les effluves des désordres mortels. Ainsi le trépas subit d'Adrienne n'étonnera plus... On s'y attend... Tout est prévu... Tout est machiné...

Cette inexorable habileté qui nous énerve, nous agace, nous qui recherchons dans une œuvre le reflet nuancé et fidèle de la vie, n'offense pas le gros du public. La foule consent à passer par les chemins les plus extravagants, à condition qu'ils la mènent vers un but précis. Elle affectionne les coups de théâtre... Ici, ils abondent. Le mérite essentiel de Scribe et des dramaturges de son école est de savoir trouver les situations d'où ces coups de théâtre jaillissent. Et voilà sans doute le secret du succès persistant d'*Adrienne Lecouvreur*. La pièce est conventionnelle, puérile, mais construite d'une manière attachante, ingénieuse, bourrée d'effets faciles mais sûrs, elle ne languit pas, elle marche d'un pas rapide. Malgré ses complications, elle reste claire. Enfin, si plus heureuse que la plupart des drames et des comédies des mêmes auteurs, elle a conservé quelque jeunesse, j'imagine qu'elle doit cette fortune aux rôles d'Adrienne et de Michonnet. Ce sont des rôles merveilleux, des rôles « en or ».

Oh ! la psychologie en est fort élémentaire. Ces personnages n'ont que des vertus. Assurément Adrienne manque, à un degré inouï, d'intuition. Mais que d'ab-

négation, de courage, de modestie, de décence ! Elle voue à son amant un attachement profond, total, prêt à tous les sacrifices ; et elle s'immole avec une extraordinaire délicatesse. Quand elle se ruine pour arracher Maurice aux griffes d'un créancier impitoyable (l'ambassadeur de Russie !) elle arrange les choses de façon qu'il se croie l'obligé de Mme de Bouillon ; elle n'a même pas le bénéfice de son dévouement ; elle souffre ; plus elle souffre injustement, plus elle charme et plus elle émeut. Quoiqu'elle ne soit qu'une copie, approximative et pâle du modèle, elle réalise assez bien théâtralement l'idée que le public se fait de la véritable Lecouvreur. Elle oppose sa droiture à l'infernale duplicité de la princesse. Et elle se livre chemin faisant à d'agréables exercices, elle dit des vers — la fable des *Deux pigeons* ; elle mime une scène de *Phèdre* ; elle est tour à tour tendre et terrible... Elle démasque et flétrit sa rivale ; elle joue des fragments de tragédie, adroitement adaptés aux péripéties du drame. (Scribe et Legouvé se préoccupaient d'utiliser les talents de Rachel ; ils façonnaient le rôle d'après l'interprète ; ils travaillaient « sur mesure » — déjà !) Au cinquième acte, dans le délire de l'agonie, elle évoque ses joies, ses déceptions, ses revanches, ses triomphes, les belles luttes de l'art... Ce monologue, d'une forme banale et déclamatoire, élargit néanmoins l'ouvrage, lui communique un semblant de grandeur et de noblesse. Cela sonne un peu creux ; mais cela est très « public »... Tous les cœurs, dans la salle, plaignent Adrienne, volent vers elle...

Michonnet, lui, on l'adore... Comment n'adorerait-on pas cet excellent homme, si comique, et si bon ? Il aime Adrienne comme Adrienne aime Maurice ; mieux encore : il l'aime jusqu'à désirer qu'elle soit heureuse par un autre, jusqu'à reprocher à cet autre de ne pas l'aimer assez. « Ce qu'Adrienne ne trouverait pas dans Corneille, s'écrie-t-il, c'est que je compatis à sa peine à

elle ; c'est que je suis tenté de lui en vouloir, à lui, de ce qu'il ne l'aime pas ; et cependant je serais furieux qu'il l'aimât. » Ceci, c'est du Marivaux. Michonnet plaît par la fraîcheur ingénue de ses sentiments ; il plaît par son humilité, par sa mélancolie sans amertume. Vieux pensionnaire de la Comédie, confiné dans l'emploi des confidents, il aspire aux honneurs du sociétariat et se console de n'y pas atteindre en contemplant la gloire de sa jeune camarade. « Ah ! si j'étais sociétaire ! » Cette réflexion, thème à de faciles plaisanteries, est le leitmotiv du rôle. Elle éveille des sourires, donne prétexte à des applications malicieuses. Le spectateur suit d'un œil bienveillant ce sympathique raté, et il apprécie la justesse des conseils que sa chère Lecouvreur reçoit de lui; car Michonnet, exécrable acteur, est un professeur plein de goût, un guide très sage... Et quand il remet à Adrienne dix mille francs — toutes ses économies — pour l'aider à sauver Maurice, son rival, la sublimité de ce geste ne paraît pas trop ridicule. Le sensible Michonnet, satellite résigné de l'étoile, le larmoyant Michonnet est un personnage délicieux. Scribe et Legouvé l'ont marqué de traits généraux et simples qui font de lui une figure typique, presque un caractère...

Voilà les éléments vivaces de l'ouvrage : l'agrément demeuré vif de deux de ses rôles, la remarquable dextérité avec laquelle les situations y sont ménagées, les événements conduits. Legouvé a raconté comment il fut conçu et bâti ; j'ai relu cette page instructive ; elle permet de pénétrer la méthode des deux collaborateurs ; méthode qui ne leur appartenait pas en propre, mais régentait alors le théâtre. Legouvé arrive chez Scribe, lui expose son idée. Aussitôt elle germe. Le lendemain, nouveau rendez-vous matinal. Scribe achève sa toilette, congédie le barbier. « Et maintenant, dit-il, à la besogne ! » Cette première besogne consistait, sur un plan sommairement dressé, à numéroter des scènes.

« Cet ordre, explique Legouvé, n'est pas seulement une classification ; il ne constitue pas seulement la succession logique, il comprend là progression, c'est-à-dire l'intérêt. Le numérotage est l'ordre qui marche. Chaque scène doit non seulement venir de la scène qui suit, mais elle doit lui imprimer son mouvement, de façon à pousser la pièce sans interruption et d'étape en étape vers le dénouement. Scribe avait le génie du numérotage. A peine l'ouvrage ébauché, tous les matériaux venaient comme par enchantement se ranger sous sa main dans leur ordonnance nécessaire. » Legouvé remarque avec effarement que Scribe règle l'entrée et la sortie des personnages avant de savoir quels sentiments ils auront à exprimer.

« Qu'écrivez-vous donc ? lui dis-je. — L'ordre des scènes du premier acte. — Mais nous ne sommes pas fixés sur ce que nous mettrons dans ce premier acte. — Laissez ! laissez ! Ne me faites pas perdre le fil !... » Et il écrit :

« Scène première. — La princesse de Bourbon, l'abbé.
« Scène deuxième. — Les mêmes, la duchesse d'Aumont.
« Scène troisième. — Les mêmes, le prince de Bouillon. »

Cet art, c'est du métier ; un métier de charpentier ou de maçon, utile, excellent, s'il n'outrepasse pas les limites que les exigences de l'art lui assignent. L'édifice a besoin de fondations et de murs robustes, d'un toit bien planté, bien d'aplomb. Mais une fois la maison debout, il s'agit de la peupler, de l'orner, d'y introduire des choses délicates, des êtres réels, l'observation, l'analyse, la vie... Et c'est de quoi Scribe se souciait médiocrement. L'humanité lui apparaissait à la lueur de la rampe, exclusivement colorée de cette lumière spéciale. Il a silhouetté nombre de jolis rôles ; il n'a pas créé de types profonds. Ses personnages n'influencent pas, ne dominent pas l'intrigue, ils dépendent d'elle ; ils parlent comme ils doivent parler, agissent comme ils doivent agir dans une situation donnée ; mais ils sont les

esclaves de cette situation ; étroitement confinés dans ses limites, ils ne se prolongent point. Et c'est ce qui fait l'irrémédiable caducité de l'œuvre de Scribe. Le drame d'*Adrienne Lecouvreur* n'a jusqu'à présent survécu que parce qu'il est — par deux de ses figures — un peu moins factice que la plupart des ouvrages de ce répertoire démodé. La parcelle d'âme qu'il contient le vivifie et nous permet de jouir de ses autres qualités.

On a beaucoup médit depuis trente ans de la « pièce bien faite ». On a eu raison, on a eu tort. Une pièce qui n'est que cela nous semble vaine et insupportable. Il n'y a pas de bonnes pièces sans psychologie. Mais aussi il n'y a pas de très bonnes pièces sans « armature »... Tout n'est point à dédaigner dans la technique de Scribe. Et d'ailleurs il me semble que l'on méprise un peu moins aujourd'hui qu'hier cet auteur et que plusieurs de nos dramaturges — ce ne sont pas les moins applaudis — s'assimilent en les rajeunissant ces procédés. Je pourrais citer, parmi de récents succès, mainte comédie dont les qualités et les défauts sont exactement ceux d'*Adrienne Lecouvreur*.

27 Juin 1910.

II

L'Ami Fritz. — Le Monde ou l'on s'ennuie.

Jeudi, on jouait en matinée *le Monde où l'on s'ennuie* et le soir *l'Ami Fritz*. Ces deux ouvrages ont le privilège de plaire et celui, plus rare, de n'avoir pas vieilli. Je recherchais dernièrement la cause des applaudissements qui continuent d'accueillir *Adrienne Lecouvreur*... Mais si la pièce de Scribe et Legouvé fait encore assez bonne figure, nous en discernons clairement l'âge et les rides ; elle amuse la foule, elle ne séduit point les délicats ; ceux-ci l'écoutent avec curiosité, et même, lorsqu'elle est convenablement montée, avec un certain plaisir ; toutefois ils la jugent irrémédiablement caduque. C'est une œuvre périmée, dont l'agonie et la mort ne sont retardées que par l'éclat d'une interprétation exceptionnelle... Elle ne possède point les fortes qualités qui font vivre les chefs-d'œuvre. Virtuellement elle est morte. Demain, après-demain, elle entrera, pour n'en plus sortir, dans l'oubli définitif. En écoutant *le Monde où l'on s'ennuie* et *l'Ami Fritz*, nous ressentons une impression différente, une surprenante impression de vitalité et de jeunesse. On objectera que l'une et l'autre de ces comédies sont, et de beaucoup, plus récentes qu'*Adrienne*, et que sans doute elles subiront le même sort. Je crois qu'elles opposeront plus de résistance aux injures du

temps et seront moins aisément entamées. Considérez que trente et trente-cinq ans pèsent sur elles (*l'Ami Fritz* date de 1876 et *le Monde* de 1881) et qu'elles portent allégrement ce fardeau. Au bout d'un tiers de siècle, la postérité commence. Le livre, la pièce de théâtre en qui ne se révèle aucun signe de décrépitude et qui demeurent intacts après une telle épreuve sont assurés de durer. *L'Ami Fritz* et *le Monde où l'on s'ennuie* dureront, survivront à beaucoup d'œuvres en apparence plus fortes, et pourraient bien figurer parmi celles, en tout petit nombre, que recueillera l'avenir. Oui, au-dessus de l'énorme océan théâtral du dix-neuvième siècle, il me semble que ces deux légères épaves, avec quelques autres, surnageront ; et cela pour des raisons que nous allons essayer de déterminer.

Et d'abord *l'Ami Fritz*... La pièce n'a pas bougé ; elle produit son plein effet ; elle n'est même pas d'hier, elle est d'aujourd'hui ; elle n'exhale point ce parfum qui caractérise les choses surannées, un vague relent de moisissure, une façon désuète de sentir et de parler ; elle est toute neuve, toute fraîche et procure au spectateur un aimable et doux ravissement. Il ne saurait dire à quel moment elle fut écrite... N'ayant rien emprunté à la mode, elle ne paraît pas démodée. Elle doit le secret de cette conservation à son extrême simplicité. Il y a des états d'âme contemporains d'une époque ; il y a d'éphémères élégances de langage. Ces fleurs se fanent vite. La poussière ne s'accroche qu'aux ornements en saillie ; elle glisse sur la nudité des murs. *L'Ami Fritz* est une œuvre nue, je veux dire dénuée de tout « maniérisme ». Des passions fondamentales, éternelles s'y expriment avec vérité. Les personnages y sont exactement modelés, non rapetissés, ni grossis ; la forme en est savoureuse, colorée, mais sobre. Le réalisme terre-à-terre du détail s'y allie à une sorte de poésie, qui provient d'un vif sentiment de la nature.

Et c'est ce mélange qui nous charme. Prêtez l'oreille aux propos de Fritz Kobus quand, remontant de sa cave, au premier acte, avec quelques bouteilles de derrière les fagots, il contemple d'un œil satisfait les apprêts du festin, le gai scintillement des cristaux et de l'argenterie sur la nappe éblouissante, témoignages de la prospérité de sa maison, luxe familial et solide dont il jouit. Il ouvre la fenêtre : « Lorsqu'on dîne, il faut de l'air, murmure-t-il ; autrement le vin vous monte à la tête. » Mais les odeurs du jardin pénètrent dans la salle à manger, un rayon de soleil l'illumine. Et Fritz s'attendrit :

— Quelle belle journée ! Le printemps s'annonce. Ah ! les excellentes parties qu'on fera ! On va tirer le char-à-bancs du hangar, graisser les roues, et clic ! clac ! en route pour les fêtes des environs... Ah ! ah ! nous allons encore une fois nous en donner... Eh ! les hirondelles sont revenues ; Comme elles montent et plongent en l'air avec de petits cris joyeux !

Le monologue se poursuit. Fritz admire l'or liquide de son vieux johannisberg ; il renifle en gourmet le fumet de la bisque d'écrevisse que prépare sa servante Catherine et que tout à l'heure il offrira à ses amis Hanezo et Frédéric ; mais aussi il regarde frémir les feuilles des bouleaux, il songe aux violettes qui poussent le long des haies. Cet épicurien, enfoncé dans la matière, a l'imagination riante, le cœur sensible. Et la pièce lui ressemble ; elle est gourmande et idyllique, saturée de relents culinaires et d'effluves printaniers ; elle sent bon ; elle respire la santé morale et physique. Un bien-être en émane, un optimisme sincère, une joie de vivre qui se communique au public et l'enchante. Les héros de ce petit drame campagnard sont tous sans exception de braves gens. Néanmoins, comme ils sont profondément vrais, ils sont exempts de fadeur. Une notation psychologique attentive et délicate les sauve de la banalité. Pas l'ombre de conventions chez Fritz

et chez Suzel, qui auraient pu facilement glisser sur la pente de la fausse sentimentalité d'opéra comique.

Fritz a l'orgueil de son indépendance et le souci égoïste de la conserver ; il se trouve heureux, entre la soigneuse Catherine et ses camarades de beuverie, entre sa pipe et sa chope ; il a reçu d'héritage une honnête aisance ; il dépense avec sagesse ses revenus ; il en distribue une part aux pauvres, car c'est un homme charitable et généreux. Mais il prétend se libérer des inquiétudes, des charges ordinaires de la vie. L'état de célibataire lui paraît le plus avantageux du monde ; il est fermement résolu de n'en pas changer. Or voici que l'amour pénètre en lui. S'étant réfugié à la ferme des Mésanges, pour fuir le vieux rabbin David Sichel, enragé marieur dont les persécutions l'importunent, il s'aperçoit que Suzel, la fille du fermier, a de beaux yeux, de la grâce, des vertus. Conscient du danger, il s'y dérobe. S'éloignant de Suzel, il emporte son image. Un mariage final les unit. L'unique intérêt de l'action réside dans l'analyse minutieuse de leur inclination réciproque. Et cet intérêt ne languit point. Les hésitations de Fritz, son dépit, sa jalousie aiguillonnée par les taquineries des Rebbe, la confusion naïve et tendre de Suzel éveillent une extraordinaire sympathie. On rit, on s'émeut doucement. L'émotion que tempère un sourire est celle qui touche le mieux...

Je pense qu'il n'existe pas une figure plus juvénilement pure que Suzel. Et ce n'est point l'ingénue bêlante et conventionnelle. Elle a les qualités innées qui feront d'elle plus tard une ménagère accomplie : l'intelligence, l'ordre, l'activité. « Vous supposez, dit Kobus, que le père et la mère Christel dirigent la ferme ? Pas du tout, c'est Suzel. Avec sa petite voix, en frappant dans ses petites mains, elle fait galoper tous les autres. » (Mlle Marie Leconte traduit finement ce côté du person-

nage, comme elle rend d'ailleurs tout le rôle, en perfection.) Pour coudre, c'est une fée ; elle tient les livres de la ferme, elle a l'esprit inventif. Mais cette petite personne décidée, en présence de son maître devient timide, parce qu'elle l'aime ; et n'osant concevoir une espérance irréalisable, elle lui prouve discrètement sa tendresse, par les moyens dont elle dispose, en flattant la sensualité de ce gourmand, en lui battant du beurre pour manger avec des œufs frais pondus, en lui cueillant des cerises, en déposant des roses sur la table du dîner, en mettant tout son cœur dans la poêle à frire avec les beignets vanillés, ou bien en interceptant les cocoricos sonores qui gênent le somme matinal de Fritz. Et cette petite Suzel, — sœur de la Victorine de Sedaine, — cette enfant sans culture n'est pas vulgaire ; elle a d'instinct toutes les délicatesses, et même le sens de la beauté ; elle chante d'une voix harmonieuse de jolies chansons ; elle sait ce que dit le rossignol ; et quand un violon gémit sous l'archet du bohémien Iôsef, ses yeux s'emplissent de larmes...

. . . .

Suzel est adorable. Kobus est charmant. Malgré tout, la pièce, réduite au seul développement de leurs caractères, semblerait un peu frêle, un peu vide. Erckmann-Chatrian y ont introduit — ceci, c'est le coup de génie — avec le personnage de David Sichel, un souffle biblique qui l'élève, l'élargit. David est le prophète des Ecritures ; il prêche la bonté, l'indulgence... et la repopulation. Il pourrait être ennuyeux s'il avait moins de malice et de bonhomie. Ses effusions cordiales se haussent à l'éloquence. Lorsqu'il accable de reproches Fritz, ce « figuier stérile », lorsqu'au second acte, assis sur la margelle du puits, il boit l'eau de la cruche que lui tend Suzel et écoute gravement tomber de ses lèvres l'épisode de Rébecca et Eliézer, soudain l'humble idylle paysanne s'enveloppe de grandeur. Le tableau se transforme ; le dialogue ne se solennise pas, et cependant il

s'élève. « Nous lisons la sainte Bible tous les soirs, dit Suzel. C'est moi qui lis ; le père, la mère et les domestiques écoutent. » En quelques mots la scène est évoquée, ce milieu pastoral peint d'une touche si franche, si vive, que la vision en reste à jamais gravée dans l'esprit de l'auditeur. Ici Erckmann-Chatrian sont poètes ; ils le sont par le sentiment à la fois et par le style ; ils le sont à force de n'avoir pas voulu l'être ; ils ont soigneusement écarté de leur prose les amplifications lyriques, résisté à la tentation d'écrire de jolies phrases. Ils y avaient d'autant plus de mérite qu'elles abondent dans le roman d'où la pièce était tirée, et que la plupart sont ciselées avec art. (Les auteurs de *l'Ami Fritz* furent dans l'entière acception du terme des écrivains ; on ne le sait, on ne le répète pas assez ; on ne leur rend point la pleine justice qui leur est due.) Je feuillette le volume et j'y copie cette page :

« — Kobus, y es-tu ? Pour toute réponse, Fritz prit Suzel à la taille, du bras gauche, et lui tenant la main en l'air, à l'ancienne mode galante du dix-huitième siècle, il l'enleva comme une plume. Iôsef commença sa valse par trois coups d'archet. On comprit aussitôt que ce serait quelque chose d'étrange ; la valse des esprits de l'air, le soir, quand on ne voit plus au loin sur la plaine qu'une ligne d'or, que les feuilles se taisent, que les insectes descendent, et que le chantre de la nuit prélude par trois notes : la première grave, la seconde tendre, et la troisième si pleine d'enthousiasme, qu'au loin le silence s'établit pour entendre. Ainsi débuta Iôsef, ayant bien des fois dans sa vie errante pris des leçons du chantre de la nuit, le coude dans la mousse, l'oreille dans la main et les yeux fermés, perdu dans les ravissements célestes. Et s'animant ensuite comme le grand maître aux ailes frémissantes, qui laisse tomber chaque soir autour du nid où repose sa bien-aimée plus de notes mélodieuses que la rosée

ne laisse tomber de perles sur l'herbe des vallons, sa valse commença rapide, folle, étincelante : les esprits de l'air se mirent en route, entraînant Fritz et Suzel... »

Des adaptateurs plus étourdis, guidés par un flair moins sûr, eussent transporté du livre à la scène ces agréables fleurs de rhétorique. Erckmann-Chatrian impitoyablement les fauchèrent, bannirent de leur pièce tous ornements inutiles, usèrent de mots très simples, très justes, pour traduire des sentiments naturels ; ils se montrèrent lucides sans prétention, émus sans vaines paroles. Pas de littérature. La peinture d'un milieu provincial peuplé d'êtres primitifs à l'âme naïve, au cœur droit. L'odeur du terroir. Une poésie naïve et fraîche. Plusieurs vertus jointes ensemble : simplicité, sensibilité, sincérité, vérité. Voilà ce qui conserve à *l'Ami Fritz* sa jeunesse.

Ces qualités ne sont pas tout à fait celles qu'Edouard Pailleron versa dans *le Monde où l'on s'ennuie*. L'une d'elles, du moins, en est exclue. Si l'on admet que ce fameux ouvrage soit vrai et sincère, et même empreint d'une certaine émotion, on ne peut soutenir qu'il soit simple. Les deux pièces sont aux antipodes l'une de l'autre ; elles diffèrent par le sujet, par le fond, par la forme, par l'aspect extérieur et la structure intime des personnages, par le tempérament des auteurs. Erckmann-Chatrian sont poètes ; Pailleron ne l'est point, quoiqu'il ait composé beaucoup de vers. Ceux-là ne se soucient pas d'écrire. Celui-ci écrit trop. Ils ont pourtant un trait commun : le goût de l'exactitude psychologique, le don d'analyser, avec lucidité, les caractères. Mais leurs comédies s'opposent, comme leurs tournures d'esprit, comme leurs modèles. C'est le village et c'est Paris ; l'homme sans culture et l'intellectuel, la cuisine et le salon. *L'ami Fritz* est une idylle, *le Monde où l'on s'ennuie* une satire. Cette satire est si forte, elle vise des

travers, des ridicules si généraux et les fustige avec une verve si drue, avec tant de belle humeur, que sa verdeur ne semble pas affaiblie. Toutes les flèches décochées par Pailleron frappent la cible. Aucune n'est émoussée.

Comment fut-il amené à produire ce chef-d'œuvre ? La publication de son théâtre complet qui s'achève présentement est l'occasion d'élucider un petit problème lié à l'histoire de la littérature dramatique. Edouard Pailleron eut une carrière à la fois heureuse et pénible, brillante et décevante, pleine de triomphes et d'amertumes... Les débuts en furent laborieux. Il se trompa sur sa vocation. Doué d'une volonté opiniâtre, astreint à de grands efforts pour reconquérir un patrimoine que la mort subite de son père avait compromis, il se mit à la besogne. Il rêvait la destinée d'Alfred de Musset. Il se croyait né pour la poésie et cependant, par une étrange contradiction, il s'appliquait à ne rimer que des vers prosaïques. (Je ne certifierais point qu'il en eût pu rimer d'autres.) Erigeant son impuissance en théorie, il soutenait que c'était là le vers de théâtre, il invoquait la *musa pedestris* d'Horace. Il s'évertua à faire jouer des œuvres conçues selon cette formule, *le Parasite*, *le Mur mitoyen*, *le Second mouvement*, *les Faux ménages*, et n'opta définitivement pour la prose que plus tard, en 1878, avec *l'Age ingrat*. Sa physionomie était un curieux amalgame de fantaisie, d'équilibre, de gaieté frondeuse, de sagesse. Il avait de l'esprit, une impertinence poussée quelquefois jusqu'à la brutalité, et un fond de prudence réactionnaire. Il attaquait les préjugés, et combattait les idées d'avant-garde. Tout cela nous allons le retrouver dans sa comédie.

Elle fut jouée en 1881, succédant au gentil feu d'artifice de *l'Etincelle*. Cette fois c'était le coup de foudre, la grande victoire brillante, bruyante, et même un peu scandaleuse. C'était Austerlitz. Des blessés gisaient sur le champ de bataille. L'un d'eux — le plus célèbre —

mourut de sa blessure. Les jaloux contestèrent la valeur de l'ouvrage, le proclamèrent superficiel, affectèrent de le tenir en mince estime, de l'assimiler aux petits vaudevilles du boulevard. La foule cassa ce verdict. Elle ne se lassait pas d'acclamer une comédie qui, pour toutes sortes de raisons, lui plaisait. Les années passèrent. *Le Monde où l'on s'ennuie* demeura sur l'affiche, accablant l'auteur sous l'énormité de son triomphe, lui inspirant la terreur de la scène, la crainte de ne pouvoir s'égaler, l'épouvante de déchoir. Pailleron, meurtri par un tel excès de fortune, devenu malheureux et misanthrope, disparut. L'œuvre resta vivante. Jamais elle n'a quitté le répertoire. 678 représentations en ont été données en vingt-neuf ans. Il n'a pas fallu moins de cent années au *Mariage de Figaro* pour atteindre ce chiffre. Et le succès de la pièce continue ; elle s'achemine d'un pas assuré et fringant, par étapes régulières, vers la millième. J'ai la ferme conviction qu'elle y parviendra.

Un des reproches articulés contre elle fut son manque d'originalité... « Ce n'est, dit-on, qu'une copie des *Femmes savantes*... » Effectivement. Mais ce grief est le plus beau des éloges, l'explication du prestige persistant de l'ouvrage, l'affirmation du lien qui l'apparente aux classiques... Pailleron a eu la témérité de refaire une comédie de Molière et le mérite inouï d'y réussir et de remettre au point un chef-d'œuvre. Chacune des figures moliéresques a dans *le Monde* son équivalent. Trissotin c'est Bellac, Philaminte la comtesse de Céran, Clitandre son fils Roger, Armande miss Lucy Watson, Henriette Suzanne de Villiers, Bélise le trio des caillettes amoureuses de l'élégant professeur... Chrysale et Martine n'existent plus... Si... Attendez... Par une synthèse hardie ils se combinent pour former la duchesse de Réville, cette excellente douairière qui résume, en les relevant un peu, le bon sens, le traditionalisme, le franc-parler gaulois du bonhomme et de la servante.

Avec quelle habileté, quelle mesure, quelle sûreté l'auteur a opéré ces transpositions ! Tous les types primordiaux sont reconnaissables, mais rapprochés de nous ; ils vivent doublement de la vie d'autrefois, de la vie d'aujourd'hui ; ils se sont renouvelés en conservant leur ampleur... C'est le miracle que Pailleron — une seule fois — devait accomplir. Il a discerné, avec une clarté souveraine, ce que seraient les personnages de Molière, si Molière ressuscitait pour les peindre ; il les a aperçus dans leur prolongement nécessaire et logique.

Bellac est toujours et il n'est plus Trissotin. Il a perdu ses airs de cuistre bâtonné et sournois. Il s'épanouit, il rayonne ; il porte beau ; il passe une main d'évêque dans sa barbe bien peignée ; ses dents sont blanches, ses habits du bon faiseur. Il s'est affiné ; il étale une vanité moins pédante et plus de coquetterie. Mais il obéit aux mêmes ambitions, aux mêmes calculs ; s'il ne convoite pas de pension (la cassette royale est supprimée), il aspire aux places lucratives, aux distinctions officielles, aux consécrations académiques. Il poursuit le mariage opulent qui établira solidement ses affaires et circonvient la richissime Américaine miss Lucy ; il l'éblouit de sa faconde, la compromet, rend une réparation nécessaire. Le verbe c'est son arme. Il parle comme il respire, avec une merveilleuse virtuosité, et une éloquence véritable. Le femmes sont à ses pieds ; elles boivent avidement des paroles dont la musique les berce, dont la signification leur échappe : « Quelles jolies mains, s'écrie Mlle de Loudan. — Il a mieux que de l'esprit, dit Mme Ariego : des ailes, des ailes ! » Il se laisse admirer ; il se laisse idolâtrer. Cet abbé d'Ecole normale est extrêmement malin. Aux lettres qu'il aurait pu cultiver, il a préféré la philosophie, où la concurrence est moins active, la réussite moins lente. On navigue plus aisément entre deux systèmes philosophiques qu'entre deux écoles littéraires.

Naviguer : à ce jeu Bellac excelle ; il louvoie parmi les obstacles, dirige les consciences, confesse les jeunes filles et les vieilles dames, prédicateur laïque, Don Juan du platonisme bénisseur et doucereux.

Comme Bellac, Mme de Céran est marquée de traits significatifs. On n'attache pas assez d'importance à ce rôle merveilleusement construit. Philaminte n'a plus la tête farcie de billevesées. Elle pose toujours pour la connaisseuse, la dilettante, tient un bureau d'esprit, donne le signal des ah ! aux bons endroits, quand on lui lit un ouvrage, mais elle ne perd point de vue le côté pratique des choses. Elle pousse dans la vie son fils Roger, le régente, le domine, le pilote, lui fait couper ses moustaches, lui déniche une héritière, lui apprend à sourire à l'évêque, à ménager le pouvoir, à nager entre deux eaux. « A trente ans, il sera de l'Institut ; à trente-cinq, député ; à quarante, ministre. » Cœur sec, intelligence étroite et déliée, elle exécute son plan sous les feux plongeants des facéties et des railleries de la duchesse.

Dès que celle-ci ouvre la bouche, c'est dans la salle une joie ; la joie qui salue les boutades de Chrysale, de Martine, les leçons infligées par Clitandre à Trissotin. Le public adore les justiciers ; il aime que les grotesques et les traîtres soient confondus, à condition que l'exécution se fasse avec belle humeur. La duchesse s'en acquitte supérieurement. Et nous voyons dans la pièce de Pailleron, comme dans la pièce de Molière, les personnages divisés en deux camps opposés qui se combattent : d'une part les artificiels, d'autre part les sincères ; ceux qui s'écartent par préméditation de la loi naturelle, ceux qui lui obéissent, — l'apothéose finale étant réservée à ceux-ci, la confusion à ceux-là. Pailleron, encore plus respectueux de la vérité que Molière, s'efface au dénouement. Bellac n'est pas châtié ; il épouse la dot de miss Lucy. Si Mme de Céran se sent

un moment humiliée, elle ne perd ni sa position, ni son influence, ni son autorité sur son fils ; elle continuera de préparer les crises ministérielles et les élections à l'Académie française.

Rien de cela n'a vieilli. Une vie intense anime ces figurines promues, par le suffrage unanime, à la dignité de types. On dit un Bellac, comme on dit un Trissotin. Nous ne pouvons mettre un pied dans le monde sans y rencontrer vingt comtesses de Céran, dix barons de Saint-Réault, cinquante snobinettes mûrissantes bâties sur le modèle de Mme de Loudun et de Mme Ariégo... Suzanne de Villiers — l'Henriette moderne — un peu extravagante, mais franche comme l'or, délicieuse, « mauvaise tête et bon cœur », est la mère des innombrables Josette, Miquette, Jacqueline et autres « petites Chocolatières » dont aucune ne parvint à éclipser sa grâce. De sorte que Pailleron, en résumé, a donné naissance à des créatures bien en chair, et que ce prétendu copiste est un créateur. Il ne faiblit que sur un point : il veut être trop brillant ; il imite la langue à paillettes de Beaumarchais ; il abuse de l'épithète, de l'antithèse, des phrases balancées et cadencées. Les définitions du sous-préfet Paul Raymond, instruisant sa jeune femme, sont exaspérantes ; elles piaffent ; elles rappellent les « morceaux soignés » de Desgenais et d'Olivier de Jalin. Et tout de suite une insupportable odeur de moisi nous monte à la gorge. Mais ce n'est qu'une mauvaise minute à passer... Le dialogue redevient pimpant, alerte, abondant en trouvailles.

« Le Français a pour l'ennui une horreur poussée jusqu'à la vénération », dit Paul Raymond, qui a beaucoup d'esprit quand il consent à ne pas prononcer de longs discours.

La duchesse a des reparties exquises.

— Vous êtes romanesque, ma tante.

— C'est de mon âge, ma nièce. Les femmes le sont

deux fois : à seize ans pour elles, à soixante ans pour les autres.

Je ne multiplierai pas des citations superflues. Je ne prolongerai pas la dissection de ces personnages légendaires. Je n'ai eu que le dessein de montrer le procédé de travail de Pailleron, d'expliquer la continuité, la permanence du succès de son ouvrage, les raisons qui me font croire que ce succès n'est pas encore, et de longtemps ne sera pas épuisé. L'œuvre actuelle bénéficie de la popularité de l'œuvre ancienne qu'elle reflète, travestit et continue. Toutes deux, elles se complètent, s'amalgament, se soutiennent. Il est difficile de ne pas songer à Trissotin en regardant Bellac. Et Bellac s'amplifie parce que l'on pense à Trissotin. Et de ce que l'on a Trissotin présent à la mémoire, on saisit mieux les transformations que l'évolution des mœurs a infligées à Bellac. Le talent de Pailleron a été, s'assimilant les méthodes de Molière, de ne point considérer dans ses personnages de menus ridicules soumis aux mouvantes fluctuations de la mode, mais de fixer ce qu'il y a en eux de permanent, d'universel. Dans tous les pays où l'on a représenté cette comédie, les mêmes applaudissements l'ont saluée aux mêmes endroits. Il faudrait une transformation radicale de notre état social — presque une révolution — pour qu'elle cessât d'intéresser et de plaire... Nous n'en sommes pas là.

27 Juin 1910.

LYSISTRATA PARISIENNE

On ne peut dire que la comédie d'Aristophane soit chaste ; elle n'a point volé sa réputation ; son titre même symbolise la lubricité. M. Maurice Donnay ne l'a pas trahie, ni travestie ; il l'a tout au plus enveloppée d'un peu de délicatesse, dépouillée des terribles crudités de l'original, rapprochée de nous par cet adoucissement... Notez que la pièce n'est admissible que parce qu'elle exprime une idée dont ses tableaux licencieux ne sont que l'illustration. Dans son état primitif, elle nous serait pénible, difficilement tolérable. M. Donnay a su la rendre agréable. Voilà le tour de force que sa grâce et son adresse ont accompli... Un passage du prologue le résume :

Ils n'étaient pas tous des héros
Ces bons Grecs, pas plus que des pitres.
Aristote, en plusieurs chapitres
Dont j'ignore les numéros
Le prouve de façon congrue.
Et quand ils allaient dans la rue,
C'était avant tout des humains.
Que ce fût Phèdre ou bien Oreste
Ils avaient des pieds et des mains,
Des cœurs, des cerveaux... et le reste.

Alors vous allez voir des gens
Pareils à vous, sauf le costume ;
Soyez leur donc très indulgents...
Ils parleront comme vous-mêmes,
Et dans leurs conversations
Aux plus futiles questions
Mêlant les plus graves problèmes...
Que voulez-vous ? L'auteur comprit
Par leurs écrits que leur esprit
De votre esprit était l'ancêtre.
Les Grecs faisaient des à peu près...
Par conséquent, tenez-vous prêts,
Car vous en entendrez peut-être...

Ces vers délicieux exposent exactement le dessein du dramaturge. Il n'a pas fait autre chose que d'habiller une comédie grecque à la parisienne, de conserver ce qu'il y a de permanent, d'éternel dans le sujet traité par Aristophane, d'en isoler, si j'ose dire, la féminité, de ne lui point enlever néanmoins toute couleur locale, de façon que l'héroïne, sans cesser complètement d'être Athénienne, fût une femme de chez nous.

Et certes, Lysistrata nous appartient... Regardez-la. Ecoutez-la. Ce n'est pas une « belle madame » neurasthénique, c'est une Française joyeuse et drue, bien en chair, douée par la nature (elle le proclame) d'un jugement sain, ne se payant pas de mots, allant droit au but. Elle a besoin, pour la réussite de son complot, du concours des courtisanes ; elle les mande sur l'agora ; elle reproche gaiement aux matrones de les mal accueillir :

« Que signifie cette bégueulerie intempestive ? Vous vous occupez d'elles à chaque instant, vous les copiez, vous les imitez, vous avez les mêmes toilettes, les mêmes goûts, parfois les mêmes amants... Et vous les tenez à l'écart ?... »

Ceci, c'est du parisianisme... L'atticisme de Lysistrata reparaît dans l'hommage qu'elle adresse à la culture raffinée de ces demoiselles :

« Nous restons dans nos maisons à carder la laine, à surveiller la cuisson des aliments. Vous, vous avez le loisir d'orner votre esprit, puisque une seule tâche vous incombe : faire l'amour. Encore, neuf fois sur dix, faites-vous semblant !... »

Elle redevient, aussitôt après, Parisienne, en exposant les scrupules d'un certain humanitarisme sentimental qu'Aristophane n'avait pas prévu. Lysistrata est antimilitariste.

« Tu crois, dit-elle à Agathos, m'emballer par le récit de tes massacres... Tes mains qui furent souillées de sang me dégoûtent, m'inspirent de l'horreur. »

Mais on ne remonte pas impunément le cours des lois naturelles. Agathos lui plaît, elle ne résiste pas à ses prières, elle est faible. Et c'est dans le temple d'Arthémis, sous les yeux de la déesse, qu'elle trahit son serment. Elle ne craint pas de l'irriter ; petite-nièce de Meilhac et Halévy, elle a l'âme incrédule des personnages de *la Belle Hélène*.

Le « brave général » Agathos partage ce scepticisme ; il ne s'inquiète que de répondre aux interpellations des démagogues. Quant aux dieux il n'en a cure ; il joint à la subtilité d'un sophiste (par là du moins il est Grec) la blague d'un chansonnier montmartrois.

« Voyons (dit-il à Lysistrata pour la fléchir), ton mari joue gros jeu ; si tu persistes à rester vertueuse, il perdra. Songe à tes enfants, à ta maison. Fais-le gagner... »

Elle ne peut s'empêcher de rire.

— Comme c'est malin, répond-elle...

Elle rit encore lorsqu'il ordonne de substituer à la statue d'Arthémis écroulée, celle de Cypris. Les Athéniens apercevront dans cette substitution un miracle :

« Ils aiment le merveilleux ; leurs croyances ont comme origine des phénomènes de ce genre. Mais ne le racontons pas, parce que la religion s'effondrerait, et il en faut une pour le peuple. »

Agathos est un homme de notre vingtième siècle ou de la fin du dix-neuvième. Tous les personnages qui évoluent autour de ce couple respirent une égale modernité... Je glisse sans insister sur Rosée et Hirondelle, les amies inséparables, la blonde et la brune, Hirondelle que l'on rencontraît dans les rues « vêtue ainsi qu'un jeune garçon, les cheveux courts et bouclés »... Qu'est-ce que Lampito, la femme au « tempérament excessif » ? Une robuste anglo-saxonne, entraînée aux exercices du tennis et du football : « Tantôt, je parcours les stades au bord de la mer violette, tantôt je nage éperdument. Je fais de la gymnastique comme une Lacédémonienne ». Les vieillards qui devisent sur la place publique, nous les connaissons, nous entendons journellement leurs discours, ils prétendent diriger les choses de l'Etat, ils censurent le gouvernement. « On ne se plaît ici qu'aux nouveautés, déclare Dracès ; quand il n'y a pas de stabilité dans le gouvernement, il n'y en a pas dans la victoire. » « Comme vous avez raison, riposte Stymodore, nous n'avons que des généraux de gynécée. » Ils refont le plan de la dernière campagne. Or Stymodore est un usurier au nez crochu venu de Palestine, Dracès un fournisseur aux armées « qui a tripoté dans la récente affaire des boucliers ».

Ainsi la pièce ne se compose que d'allusions ; à travers les mœurs athéniennes, elle vise nos décadences. Le sel de l'anachronisme l'assaisonne ; son dialogue évoque les plaisanteries de Calchas et d'Agamemnon, les refrains d'Offenbach. Agathos jure « par le nom de Zeus » ; il « se fait blanchir à Corinthe » ; les Athéniens « changent de chefs comme de chlamydes » ; la jeune courtisane Glycère s'offense d'un manque d'égards : « Parce que tu m'as rencontrée en ce logis tu t'imagines... Je ne suis pas ici dans mon milieu... Fille d'un ancien officier supérieur... »

Les facéties de cette espèce s'usent assez vite ; elles

sont faciles ; leur monotonie nous serait fastidieuse si M. Maurice Donnay ne les corrigeait par un je ne sais quoi que je serais en peine d'analyser : un charme fluide, un sourire, une fleur d'ironie ; la légère moquerie d'un philosophe qui s'amuse de ce qu'il écrit et vous convie à ne le point considérer trop gravement ; enfin, surtout et par-dessus tout, une harmonie secrète entre l'expression et la pensée, un doigté littéraire exquis, des dons de poète. Maurice Donnay est voluptueux et sensible, impertinent et tendre ; il adore les femmes, il aime la nature ; je n'ose affirmer qu'il ait, à propos des grands problèmes de la vie et de la mort, un corps de doctrine très rigoureux ; il va devant lui, il flâne, il jouit des formes diverses de la beauté, il les peint dans ses œuvres ; elles émeuvent, elles colorent sa sensibilité ; il est tour à tour et simultanément d'Athènes, de Venise, de Paris ; tantôt il retient l'humanité sur la pente du désordre, tantôt (quand il collabore avec Descaves) il la guide, par des chemins semés de fleurs, vers l'anarchie. Parfois un brusque sursaut de générosité, de pitié secoue son dilettantisme. Il a des énergies subites qui succèdent à d'indulgents abandons. Il vous mène où il veut au son de sa musique... Il est poète... Il a produit des œuvres plus fortes et plus pénétrantes que *Lysistrata* ; nulle ne reflète plus fidèlement sa molle et séduisante complexité, cette souplesse féline qui se plie à tous les modes, et passe sans effort de l'ode à l'épigramme, de l'effusion lyrique au calembour, qui raille la concupiscente Lampito, en même temps qu'il invoque Pallas aux prunelles d'azur et à la lance d'or. Tout cela, dans ce clair ouvrage, on le retrouve. Donnay, lorsqu'il le composa, n'avait pas trente ans. *Lysistrata* et *Amants*, c'est sa jeunesse...

1er Novembre 1909.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typ. Ph. Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 50043.

[illegible]

Paris. — Typ. Ph. Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 50043



